Ybš Žie DŽ

شوقي بغدادي

أن نكرّسَ بضعَ صفحاتٍ لإحياء ذكرى كاتبٍ مُبدع مثل "عبد الله عبد" هو بعضٌ مما يجب أن نصنعه حيال كثيرين من المبدعين الذين رحلوا عَنّا وهم يعتقدون أن النسيان غافل عنهم.. ولكن النسيان لاينسى أحداً.

هل تصدّقون ؟ لقد مرَّ علينا زمنٌ استجرّ عدداً من السنوات قد لاتكون كثيرة، غير أنها كانت كافيةً لتكريس نوع من الهالة حول صورة عبد الله عبد في خيالنا مع أنه كان أصغر منّا سنّاً نحن أبناء جيل الخمسينات. كنا نقتحم عالمنا المحلّي السياسي والاجتماعي والأدبي اقتحاماً، ولم يكنْ أحدٌ قادراً في ذلك العهد على إيقافنا عند حدّنا. كان الزمان زماننا. وفي مثل تلك الأعمار – بين العشرين والثلاثين – لم يكن الغرور النقيصة الوحيدة في بنياننا النفسي، إلاّ أن الفضائل لم تكن في الوقت ذاته غريبةً علينا ولربما كان الاعتراف بالآخر، والإصغاء إليه، والفرح بوجوده إذا كان مبدعاً حقاً. هو إحدى تلك الفضائل التي كنا نمارسها من دون أن يدهشنا وجودها كما يحدث الآن.

كنّا إذن في صدر المنصّة التي كانت تتزعّم ضوضاء المجالس الأدبية عندما قرأنا مخطوطة قصةٍ قصيرةٍ وكانت تحمل هذا العنوان اللطيف "مات البنفسج " حملها إلينا صديقنا اللاذقاني مصطفى الحلاّج، الذي صار كاتباً مسرحياً مرموقاً فيما بعد ووزيراً، وكان وقتئذ كاتب قصة قصيرة في بداية شهرته تربطني به علاقة شخصية حميمة مازال أعتزّ بها وأحنّ إليها حتى الآن.

قال لنا مصطفى، وكنا سعيد حوارانية، وحنا مينة، وصلاح دهني وأنا على ماأذكر

نُصغي إليه. قال:

– إقرؤوا هذه القصة القصيرة وأخبروني برأيكم فيها. أنا شخصياً أعتقد أنني عثرت على موهبة رائعة في شخصٍ كاتب هذه القصّة.. أرجو ألاّ أكون مخطئاً!..

لم نكن بعد قد سمعنا بعبد الله عبد إطلاقاً. ومع ذلك فلقد شعرنا أنّ مصطفى الحلاج لم يكن مخطئاً أبداً ذلك لأننا سُحرنا جميعاً وببساطة آسرة بتلك القصة الجميلة التي لاتُنسى.

ياإلهي.. أيّة روح رقيقة، مرهفة، ثريّة بأجمل العواطف البشرية كانت وراء كتابة تلك الأقصوصة!. وأيّة صياغة لغوية طليّة. وأية تقنّيات نهضت بها وكأنها ولدت كاملةً دفعةً واحدة!..

أوّلُ ردِ فعلٍ على إعجابنا هذا كان هو اندفاعنا لنشرها في مجلّة "الثقافة الوطنية" اللبنانية الشهرية التي كانت ذائعة الصيت عهدئذ في الأوساط الأدبية العربية والصحيفة التي كان يتجمّع فيها معظم الكتاب العرب اليساريين في مرحلة الخمسينات. أردنا أن يقرأ جميع الناس تلك القصة، وأن يغدو صاحبها عبد الله عبد نجماً بسببها. وقد يكون في تصرّفنا هذا وقتئذ مافيه من المغامرة والحماسة ولكنه عهد الشباب، فماذا تريدون!.

ردّ الفعل الآخر كان هوالإعلان المتلهّف عن رغبتنا في التعرّف على شخص عبد الله عبد. وحين وجدت هذا بعد أسابيع فقط من نشر القصة – وحدث هذا في اللاذقية على ماأذكر وبوساطة مصطفى الحلاج طبعاً – بدا لنا عبد الله عبد شخصاً غايةً في البساطة والتواضع والهدوء، ومع أن صوته كان يتصف بخشونة رجوليّة واثقةٍ من نفسها عندما تنطق. فلقد كان قليل الكلام ميّالاً للإصغاء أكثر، ولاتنقصه روح السخرية والدعابة حين كنّا نتطارح النكات والمزاح إلا أنه لم يكن يتمادى مثلنا.

بدا لي عبد الله عبد شاباً خجولاً، منطوياً على نفسه بعض الشيء، ولكنه سرعان ماكان يتفتح كزهرة منكمشة وافتها الشمس حين يجد الجوّ حولهُ مشجعاً.

كان موظفاً بسيطا في "الريجي" مؤسّسة التبغ والتنباك– وكان فقره واضحاً ومع ذلك فقد كان يتصرف دونما اصطناع أو مباهاة وكأنه أكثرنا ثراءً في إصراره مثلاً على دفع الحساب سرّاً أغلب الأحيان مع أن مصطفى الحلاّج كان السبّاق إلى ذلك في معظم المناسبات، غير أن

عبد الله عبد كان يجد الطريقة للتعبير عن كرمه قبل أن ننتبه إليه حين نكون في مقهى من المقاهي. وبالرغم من أن علاقته بمصطفى الحلاّج كان لها طابع الصداقة. بين المريد والرائد فإن تصرّفه معه، ومعنا جميعاً وكنا أكثر شهرة منه بالطبع عندئذ بمراحل– لم يكن فيه مايوحي بأيّ انطباع عن عقدة نقص أو تلمذه أو خجل مبالغ فيه. كان شخصاً ذا حضور لطيف مهذّب، يقرأ بنهم، ويكتب بشهيّة، ويتكلّم قليلاً، فأحببناه منذ اللقاء الأول وصار صديق الجميع، وصارت كتاباته خبراً مُفرحاً نلاحقه باستمرار وبكثير من الفضول والمتعة والحماسة.

بلى... فرّقتنا الأيام فيما بعد كعهدها بالبشر، ولم نعد نتلاقى إلا نادراً ومات عبد الله عبد قبل أن يطعن في السنّ بعد أن ترك تراثاً أصيلاً ممتعاً في الأقصوصة والرواية. وها نحن نشارك في إحياء ذكرى ذلك الشاب الأسمر الوديع الضئيل القامة الكبير الحجم روحا وموهبة.. ولكن هيهات: فلكي نستعيد عبد الله عبد حقاً فمن الضروري أن نقرأه جميعاً من جديد من خلال إعادة طبع كتبه، حتى ندرك حقاً حجم الموهبة الجميلة التي خسرناها بغياب موظف "الريجي" البسيط الذي مات كما يموت البنفسج، دونما ضجيج، ولا أضواء...

□□□

[illegible]

[illegible]

[illegible]

1- الواقع والرمز في عالم عبد الله عبد

ينتقل عبد باستمرار من الواقع إلى الرمز، كما يدمجهما أحياناً دمجاً في غاية الإتقان والإحكام. ولكن الواقع المتقطع من أكثر الشرائح الاجتماعية بؤساً يظل منطلقه ومنتهاه. ويمكننا على سبيل المثال توزيع قصص مجموعته الأولى: "مات البنفسج" وفق هذا التقسيم ضمن الجدول التالي:

قصص واقعية	قصص رمزية	قصص واقعية/ رمزية
– المتشرّد	– اللعنة	– ديكتا
– الشريطة الخضراء	– الملاّح وسرّ البلّورة	– أرض الرجال
– علق		
– مات البنفسج		
– العربة والرجل		
– متاعب "رتيبة"		
– البذور الطيبة		
– الصقر والسلحفاة		
– عودة الأحباب		

وتكشف لنا النظرة الأولى إلى هذا الجدول غلبة القصّ الواقعي على ماسواه. ولو تعقبنا أعماله الأخرى لوجدناها دائماً ضمن هذا الهاجس المقيم للهمّ الاجتماعي والإنساني الضاغط بكل ثقله، دون أدنى حاجة لتحويله إلى رموز. ومن يدري، فربما كانت الشرائح المسحوقة هي الرمز الأمثل لوحشية التاريخ، ولامبالاته الدفينة بعذابات بني البشر على مسرح الكون. على أي حال، لاغنى لنا فيما ارتضينا لأنفسنا من منهج نقدي تطبيقي [شديد الوضوح] أن نتناول كل صنف على حدة، والبداية طبعاً مع القصة الواقعية.

■* لقد غلب القص أو السرد الواقعي على ماسواه من أساليب.

وخير مانبدأ به مع هذه القصة وقفة تأمل حيال "أبطالها" وهم على التوالي:

1- مات البنفسج (عام 1969)

[illegible] : بائس يبحث عن عمل في يوم شتائي عاصف من أقصى المدينة إلى أقصاها.

[illegible]: طالبة مدرسة، يتيمة الأب، تبدأ طريق الانحراف لتستمر في أكل الجبن الهولندي الذي تحب.

– [illegible] : موظفة بسيطة؛ مطلقة؛ صغيرة السن؛ تعيش ضمن "قاووش" مع أسرتها وأسر أخرى ضمن أشد الظروف بؤساً، وتصيبها الضرب باستمرار من والدها لاشتباهه .. بشرفها (ظلماً ودون أي دليل).

– [illegible] : قصة حب غض صامت لشاب بائس، لكنه من فئران الكتب؛ حبه ذاك يتوجه نحو فتاة في رقة وحياء البنفسج.. صبية يافعة– طالبة مدرسة.. لكن تلك البنفسجة تموت بعد زيارة أقارب لها في بيروت، وموتها معنوي: لقد فقدت رقتها وحياءها، وتحولت إلى شخصية لاهية، مبتذلة.

[illegible] : "عتّال" هرم ، يموت حماره "الفهيم" ويتركه وحيداً مع "طنبره" البائس في طلعة "الطابيات" باللاذقية، وحمولته فوق مايطيق، وهاهو يتهاوى وينهار رويداً رويداً.

- [illegible]: رتيبة المعتّية فتاة صغيرة تبيع الكعك لبنات مدرسة "الكرمليت" في اللاذقية. ونراها في يوم كانوني عاصف الريح والمطر أمام المدرسة بانتظار قروش الطالبات وهي تحاول عبثاً صد هجمة الريح والمطر.. والجوع!

- [illegible]: صبي فلسطيني من نابلس بعد الاحتلال الاسرائيلي لها وقد "علق" بين أيدي الجنود وهو يكتب بطباشيره على أرض الشارع: "فلسطين عربية".

- [illegible]: بائسة أخرى من المعذبات في الأرض، تبيع جسدها لتعيش. إنها السلحفاة المتخفية تحت قوقعة الحذر والخوف، وينقض عليها "صقر" من جماعة.. "الأخلاقية" في حالة تلبس مع تاجر معروف، فيجرّدها من جميع ماتملك من أساور ذهبية. والأدهى أنه محتال، تقمص شخصية "الأخلاقي"!!

- [illegible]: "قاووش" أو حوش بؤس آخر يضطر ساكنوه لإخلائه إلا واحد يرجع إليه وقد خوى من أهليه فينام ولامؤنس لوحشته إلا أحلامه عن الأحباب العائدين وهو يوزع عليهم الجوائز.. وهماً وحلماً!!

2- السيران ولعبة أولاد يعقوب (عام 1972)

وفيها سبع قصص واقعية من أصل عشر، وأبطالها على التوالي:

■* أبطاله من أشد الطبقات الشعبية بؤساً وفقراً. ومنهم الأطفال وما أقسى بؤس الطفولة.

- [illegible]: مستخدم مياوم في إدارة حصر التبغ والتنباك (الريجي)؛ سيف التسريح مسلّط دائماً فوق رأسه، والقروش القليلة التي يتقاضاها لايمكن أن تزيد لأن المياوم لايستفيد من الترفيع السنوي لـ"المثبّتين". حلمه إذن التثبيت في عمله، وهذا أمر منوط برئيسه المباشر الذي "يستزلمه" و"يسخّره" لجميع أعماله الخاصة ولكن، دون طائل... فالمسكين لاينجح في مسعاه، إذ يزعج رئيسه أثناء قيلولته بعد الغداء: كان قد طلب منه تنظيف سطح البيت، "إنما".. دون إحداث أدنى صوت!!

- [illegible]: وبطلها موظف صغير، مرتبه البائس يسلّم أولاً بأول إلى الزوجة التي تنظم المصروف بدأب النملة ودقتها، فلا مجال لضياع أي قرش هدراً. المسكين يحلم رغم كل شيء بجلسة "شبوبية" في مقهى "الشباب" الذي كان فيما مضى مقابل الباب الرئيس لمديرية المرافئ باللاذقية: وهل ألذ من كأس شاي مع "نفس أركيلة" على ذلك الرصيف. إن المرء يستعيد إنسانيته وعذوبة العيش في مثل تلك الجلسة، وها هو يحتال لادخار القروش القليلة، ومغالطة الزوجة في ثمن الخضار والأغراض المختلفة التي يشتريها للبيت. وبعد توفير المبلغ المطلوب، لايستطيع تحقيق حلمه الغالي: كان ابنه قد طلب منه ذاك اليوم.. كرزاً، والكرز غالي الثمن، لكنه للأمانة والتاريخ لذيذ المذاق، ولابد من تلبية رغبة ذلك الشيطان الصغير. وهكذا، فالآباء يأكلون الحصرم ويضرسون هذه المرة، وللأبناء الكرز الشهي!!

- [illegible]: محتال بائس، معه أفعى مدجّنة يخفيها في "خرج" معه، ويتجول في القرى من بيت لبيت، ويخرج الأفعى نفسها من جميع بيوت الريفيين المخدوعين بأنه من "الحواة" المهرة في اصطياد الأفاعي:

ما العمل؟ لابد من طريقة لكسب العيش، وإن كان بخداع البسطاء البائسين على يدي بائس بسيط مثلهم!!

- زكي: مشرد خمسيني، ينام حيثما اتفق ويضطر في لحظة بطولة إلى استنفار مكامن الاعتزاز في وجدانه، فيقتل الأفعى المرعبة التي روّعت جميع الأصحّاء الوجهاء (وكانوا يظنونه من المجانين!)

- غنام: عجوز ستيني محجوز عليه لدى "كنّته" وابنه. وينجح في التملص من سجن البيت فيضيع في المدينة التي انقلبت رأساً على عقب، محاولاً بيأس التعرف على مرابع طفولته الشقية رغم بؤسها.

- [illegible]: عجوز، قعيدة الفراش، ولامن يرعى شؤونها، في صراعها مع الشلل، والذكريات المريرة، و... الأشواق.

3- ونتابع "سبحة" الشخصيات المعذبة في المجموعة الثالثة: "النجوم"، دون أي تفصيل هذه المرة، مكتفين من الشخصية بوضعها الاجتماعي وموقعها على "الخط البياني" لمراحل العمر المختلفة:

- [illegible]: موظف بسيط في الأحوال المدنية. شاب حالم بالخلود والتواصل الإنساني.

- [illegible]: مستخدم بسيط في الميناء. في متوسط عمره.

- [illegible]: موظف صغير في دائرة ما-!-، في متوسط عمره.

- [illegible] : فتى أشقر جعدي الشعر في مطلع الشباب، و"سلطان" متوسط العمر، شديد البطش والعنفوان.
- [illegible] : عامل من عمال الميناء في العشرينات من عمره.
- [illegible] : موظف صغير، أربعيني، يحلم بعنترة وهو نائم!!
- [illegible] : مستخدم آخر من مستخدمي "الريجي" متوسط العمر.
- [illegible] : عامل مريض في مقتبل العمر. يستفيد من الضمان الصحي في مؤسسته (الأرجح أنها الريجي أيضاً).

ونرجع مع القارئ إلى أولئك "الأبطال" لنبتين سوياً أنهم جميعاً:

آ- [illegible]

ا- [illegible]!!

■*ثمة موضوعتان محوريتان مستقرتان في وجدانه هما: الوطن والحب

ويشذ عن موضوع البؤس- للكبار والصغار واليافعين على حد سواء- خيبة عواطف محبّ البنفسج الرقيق الغض في "مات البنفسج"، علماً أن ذلك الشاب العاشق هو من البؤساء أيضاً، ويحمل بالإضافة إلى بؤس الواقع الاجتماعي، بؤس القراءة وماتحمله من أحلام مجنحة. كما تشذ أيضاً قصة "البذور الطيبة" بموضوعها الوطني الفلسطيني، علماً أن بطلها الصبي الصغير هو أيضاً من معسكر الفقراء المحرومين.

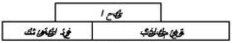
ترى، فما سرّ هذا الالتصاق الحميم بالمعذبين اجتماعياً؟ هل يكون هذا الموقف الذي لارجعة فيه نوعاً من التبشير والوعظ، والتزاماً أدبياً من جانب "عبد" بانتماء يساري محدد؟ لو أن الأمر كذلك، إذن لجاءت قصصه باهتة مملّة، ولما حملت نكهتها الدموية الفريدة. بل عبد الله عبد يعبر عن معاناته الشخصية طفلاً وبالغاً. أما "الريجي" فقد عمل فيها موظفاً بسيطاً، ويعرفها عن ظهر قلب. وأما ميناء اللاذقية وصراع العمال المرير مع "مالكه" العجوز قبل التأميم فقد عاشه وشارك فيه أيام الخمسينات الحافلة بالمجابهات السياسية والاجتماعية الحادة على امتداد الوطن السوري. تلك المعاناة هي التي صقلت موهبة عبد، وبلورت "رؤيته" الإنسانية، وهو في كتابته يؤكد أن الإبداع الأدبي الحق إن هو إلا التعبير الجمالي الأسمى عن "التجربة الشخصية للمبدع. كلا، لم يقل عبد لنفسه في يوم من الأيام: "اكتب موضوعاً إنشائياً بليغاً بصيغة القصة القصيرة عن هذا البائس أو تلك، بائعة كعك صغيرة ترتجف في مهب الريح، أو مستخدم مياوم عنقه على الدوام تحت شفرة مزاج رئيسه في العمل." لم يقل لنفسه هذا أبداً، وإنما كانت الذكريات الموجعة تلحّ عليه، مثلما تضغط عليه ظروف القهر والعوز والذل اليومية، فتتسامى تلك الذكريات، وتتحول تلك الضغوط القاهرة، فإذا هي رؤى تنتفض صارخة بالحياة والألم والخيبة المريرة، وقد تلبّست شخصيات حية نابضة.... خيالية، نعم، لكنها أشد واقعية من جميع الشخصيات الواقعية، لأنها مشبعة بالصدق منبعاً وأداءً، ومدعمّة بموهبة الخلق الأدبي ومافيه من قدرات هائلة على التخييل والحضور الكثيف.

ويبدو واضحاً أن موضوعتي عبد المحوريتين المستقرتين في وجدانه هما: الوطن والحب. فأما الوطن فهو البؤس الإجتماعي والإنساني في أوائل وأواسط وأواخر العمر على حد سواء، مثلما هو بؤس القمع السلطوي كما نراه في قصة "الوهم والحقيقة" من مجموعة "النجوم" فالشاب الأشقر الجعدي الشعر تداس كرامته بأقسى وأشرس مايمكن على قارعة الطريق، وعلى رؤوس الأشهاد كما يقولون. والسبب؟ بكل بساطة كان يتعارك مع شاب آخر، ويبدو أنهما قد صدما أثناء المشادة (أو بالأحرى لامسا) سيارة فخمة لسلطوي فخم كان يعبر بمحض المصادفة، وهنا كان الغضب الأكبر على الفتى الجعدي الشعر بينما نجح زميله في الفرار!! هنالك أيضاً في موضوعة الوطن حكاية السرطان الإسرائيلي كما في "البذور الطيبة".

فماذا عن الحب؟ إنه استكمال للوحة البؤس بعد تلوينها بمرارة الإحباط وخيبة الأمل: بنفسج غض يموت إلى غير رجعة، ومابعده إلا الشعور بالهجر والوحشة واليأس الكامل. وتعالوا نتمثل هذه الأفكار مجسمة وفق الرسم المبسّط التالي:

	[illegible]	
[illegible]	[illegible]	[illegible]

الموضوعة الأولى



الموضوعة الثانية

■* في نبض القصص تناول الكاتب الهم الوطني الداخلي والخارجي بصياغة رمزية.

ونرى في هذا التجسيم المنظور كيف ينهض بنيان وطن "عبد" على أساس راسخ من البؤس المدعم من الداخل بالقمع السلطوي، ومن الخارج بالبطش الإسرائيلي الكاسح، بينما يستند الحب في وجدان المحب على خيبة وإحباط أمام فقدان البراءة ومافيها من رقة وشفافية وصفاء، بالإضافة إلى عزلة ذلك المحب القاتلة بعد أن تحاصره "أناه" المحطمة الأحلام.

لقد جعلنا بدايتنا القصة الواقعية، وسوف نتبين في القصتين الأخريين: الرمزية والرمزية/ الواقعية، أن موضوعتي عبد الأثيرتين لاتتغيران. إنهما دائماً الوطن والحب، على أننا في هذين المجالين الجديدين نلاحظ غياب عنصر البؤس عموماً ليحتل مركز الصدارة بدلاً عنه: القمع السلطوي، بينما يظل الحب مفعماً بخيبته الموحشة. ونستعرض استكمالاً للشرح هذه القصص بعد ترتيبها أولاً في الجدول التالي:

المجموعة	قصص رمزية	قصص واقعية/ رمزية
مات البنفسج	–اللعنة – الملاح وسرّ البلورة	– ديكتا – أرض الرجال
السيران ولعبة أولاد يعقوب	– العصافير وحارس الحقل الخشبي. – الذبيحة	السيران ولعبة أولاد يعقوب
المجموعة	**قصص رمزية**	**قصص واقعية/ رمزية**
النجوم	–النجوم –السلطان العجوز – الجياد في الاستعراض – الذي فقد جناحيه – الحمامة والكشاش – البغل	– الرجل العائم

■* ظلت الواقعية الرمزية هي الغالبة على المناخ العام للقص.

ونتجول بادئ ذي بدء ملياً مع قارئنا مستطلعين على مهل "حكايا" وأبطال القصص الرمزية. فهاهنا في "اللعنة" حكاية من حكايات كان ياما كان، وفيها دون شك ملك من ملوك الزمان مطلق البطش والسطوة، غافل القلب والفكر عن عذابات "رعيته" إلى أن يقرر أولئك الرعايا مقاومته بالاستسلام.. للموت! والمصيبة أن مدينة الملك كان اسمها "مدينة الشمس" فما أبعد المسميّات عن مدلولاتها!! وأمام انقراض الشعب شيئاً فشيئاً بعد أن لم تفلح في علاج مرضه الغريب ذاك جميع العلاجات والإجراءات الملكية السامية، يقرر الملك الرحيل عن المدينة، لكن حاشيته من عسكر وغير عسكر يقتلونه، ثم يقع الاقتتال بينهم وبين ذلك الشعب المستسلم للموت، ولامنتصر إلا النسور المحومة فوق أكداس الجثث!! نحن إذن مع موضوعة الوطن المسحوق ببطش السلطة السياسية، ومايؤدي إليه ذلك البطش من شؤم وموت ودمار. وننتقل مباشرة في قصة "الملاح وسرّ البلّورة" ضمن مجموعة "مات البنفسج" إلى موضوعة الحب الضائع المشرد، حيث يعيد عبد حكاية أو ليس وزوجه بينيلوب المنتظرة، لكن بأسلوب التورية والموارية. فهاهنا أيضاً ملاّح، لكنه يضيع على امتداد اليابسة، متنقلاً من قرية لقرية على الدروب الريفية بحثاً عن "فتاته" المأمولة. ويجدها تنسج ثم تنقض نسيجها أمام باب أحد البيوت، تماماً كما فعلت من قبل بنيلوب انتظاراً "الأوليسها"، ومماطلة للمتقدمين الطامعين بالزواج منها. ويحمل ملاح "عبد" بلّورة سحرية هي إن شئت عزيزي القارئ الكرة الأرضية رمزاً لهموم ومطامح الكاتب الكونية بأبعادها الإنسانية الشمولية. ويعرض الملاح بلّورته على الفتاة، ليرى إن كانت هي حقاً رفيقة الدرب المؤهلة لمشاركته عمق معاناته ورحابة آفاقه المترامية. على أن فتاة الأحلام تفشل في الاختبار: إنها رقيقة، وتتمتع بالذكاء والخيال، لكن ينقصها الفكر والطموح، فهي على عكس بنيلوب الأوديسة تخذل رجلها الذي يمضي من جديد على تلك الدروب الريفية اللامتناهية التشعب

والامتداد.

وننتقل إلى المجموعة القصصية الثانية لنرى كيف يتناول "عبد" رمزياً الهمّ الوطني الداخلي والخارجي . نحن أولاً في "العصافير وحارس الحقل الخشبي"، مع "فزّاعة" للطيور في حقل ريفي. وتحمل تلك الفزاعة بندقية... خشبية! نعم، بادئ الأمر، تتهيّب الطيور الاقتراب لكنها بعد ذلك تدرك تهافت ذلك الحارس الكاريكاتيري، فتزداد جرأة فهي في نهاية المطاف في ذهاب وإياب، حتى أنها جعلت من رأس الفزاعة مستقرها الأثير ! يالها من حماية هزيلة لأرض مستباحة الحدود! ألا إن تلك الفزاعة هي الصنم الجاهلي الذي بالت عليه الثعالب، كما هو الحال دائماً وفي كل مكان!! وأما "الذبيحة" فهي قصة وليمة طقوسية يتم فيها توزيع ثور غير مقدس على المتزاحمين من حول الطباخ. العنصر الناظم المتردد باستمرار كما اللازمة الموسيقية أنها وليمة... تحت أشجار الزيتون!! وعلى جبل الزيتون كان صليب المسيح، وفلسطين الذبيحة من الوريد للوريد هي.. جبل الزيتون الأمثل.. للأضاحي! وما أجمل نهاية تلك

القصة حيث المستفيد من قلب الذبيحة يرميه بعد أول قضمة: كان القلب، حتى بعد طهيه، مايزال ينبض بالدماء!!

قصتان رمزيتان لاغير في المجموعة الأولى إذن ومثلهما عدداً في المجموعة الثانية، لكننا في المجموعة الثالثة: "النجوم" نصبح مع ست قصص رمزية: لقد توسّع لجوء الكاتب إلى الأسلوب الرمزي، وفي هذا ، كما رأينا، التفات إلى الهم الوطني- سياسياً- وإلى مشكلة الحب المزمنة لديه. ويبرز في تلك المجموعة الرمز الحيواني، فلدينا بغل يختصر عذابه عذاب جميع الكادحين المستلبين، كما تحضر أمامنا جياد عربية أصيلة متحفزة للانطلاق، لكن... أين الفرسان؟! لقد أحكم لجمها لتكون مجرد جياد استعراضية مترهلة ومقموعة في آن واحد، ولاهمّ لخيّالتها إلا التشاوف و .... النفخة الباهتة.

وفي النهاية نعيش مأساة.. حمامة، مع "كشاش" حمام مستبد. إنه يستغل حمائمه للإيقاع بكل حمامة ضالة، يضمها إلى سربه، حيث يكون مصيرها الذبح فيما بعد. وترفض هذا الخداع القذر لـ" الرفاق" على درب البؤس حمامة وحيدة لاغير، وتشهد في الحملة الأخيرة كيف تهوي السكين فوق عنقها قصاصاً لها على وفائها لإخوة البؤس والظلم.

فماذا بعد كل هذا؟ بقيت القصص الواقعية/ الرمزية، حيث يعود عبد إلى عالمه الأثير ،عالم الواقع الكثيف الحضور لكنه هذه المرة واقع غني بالإيحاءات الرمزية البليغة التأثير. إنها قصص أربع لاغير : قصتان في المجموعة الأولى، وقصة وحيدة في كل من المجموعتين الثانية والثالثة، وهي على التوالي:

■* لقد أسرف في سوداويته حتى جعل القارئ يتساءل لماذا كل هذا البؤس؟

- ديكنا
- أرض الرجال
- السيران ولعبة أولاد يعقوب !
- الرجل العائم .

ويبرهن فيها عبد أن أجمل الرموز ماشفّ عنه الواقع الحسي المباشر، دون أي تكلّف. فنجد في "ديكنا" الديك البلدي الزاهي الألوان، المتخم أبهة.. "وعنطزة" على دجاجاته المغلوبة على أمرها أمام عظمته وسطوته.. لكنه على عكس التوقعات يهزم شرّ هزيمة في "مبارزة" مع ديك أسود اللون- شديد البأس رغم هزاله وضآلة حجمه!!

وبطبيعة الحال- لابد للديك البلدي رغم هزيمته من متابعة بطشه بدجاجاته المسكينات بعد عودته إلى الخمّ مضرجاً بدمائه وعاره. وأما "أرض الرجال" فترسم في جو كابوسي شديد الوطأة السلم الحلزوني الذي ينقل السجين من حجرته، عفو القارئ بل من زنزانته تحت الأرض، إلى قاعة التعذيب ليتناول "وجبته" اليومية التي لامهرب منها. وتحضرنا في "السيران ولعبة أولاد يعقوب "حكاية تعيد بناء مأساة يوسف مع إخوته:

إنهم في القصة تلك، شباب تآمروا على صديق ساذج فوضعوه فوق فوهة بئر بعد تغطيتها بغطاء من الصوف.

نعم، لقد جلسوا بادئ الأمر على حافةِ الغطاء، ولكنهم نهضوا من ثمّ جميعاً فتهاوى الصديق في قاع البئر! تُراه الأخ الفلسطيني الذي أحدق به أشقاؤه بعد إسقاطه في.. هوة التشرد؟!

ومسك ختامها "الرجل العائم" حيث تجرف مظاهرة لاهبة متشرداً تائهاً ، وها هو وقد أحاطت به السواعد والأرجل فضاع وسط الزحام وارتفعت قدماه عن الأرض فهو "عائم" في لجة من اللحم البشري المتراص والهتافات المدويّة:

"يسقط... يسقط... يسقط!.." هو لايعلم على وجه التحديد من المعنيّ بـ"يسقط" تلك، ولكنه يرددها من جانبه بحماس- وهو

عالم– وهو يعني بها على وجه التحديد... والده دون سواه!! وسوف تكون لنا عودة إلى هذه القصة الفكهة لما فيها من جمال وتميز، ولما تحمل من مفاتيح لعالم عبد النفسي.

مناقشة إضافية

رسمنا فيما سبق من صفحات الإطار الإجمالي لعالم عبد الله القصصي المتأرجح بين الواقع المباشر الغني بحضوره الإنساني الكثيف وبين الرمز البعيد الدلالات، سيّان كانت انطلاقة هذا الرمز من خيال إبداعي أم من واقع محسوس. ولاغنى لنا الآن عن وقفة نحاول فيها التعمق إلى ماهو أبعد من الإطلالة العابرة.

■* البطش اليهودي في جرح الوطن النازف مع البؤس الاجتماعي الإنساني كانا في خندق واحد.

ونتساءل بادئ ذي بدء: "لماذا كل هذا البؤس؟ لماذا كل هذه المعاناة المشحونة ياعبد الله عبد؟" . وكأني بأحد المتعاملين– وماأكثرهم– يتنطح بأستاذية: "انظر أيها القارئ! ناقدنا هذا يذهب به الشطط إلى حد المطابقة بين الكاتب وعمله!!" وكأني من طرف آخر بالكاتب عبد يتناول حفنة من تراب قبره ويقذفها في وجه هذا الجهبذ هاتفاً من العالم الآخر: "شاهت الوجوه! ألم تسمع إذن أيها الدعيّ قولة من قال [أنا مدام بوفاري]!. سامحك، بل قاتلك الله!" نعم، فلوبير هو مدام بوفاري، والعكس بالعكس. وعالم عبد ليس بالعالم الحقيقي. فالحياة زاخرة بالإشراق والنماذج المغايرة تماماً لما جاء لديه. لكن مالعمل؟

ألا إن الإبداع محكوم حكماً لارجوع فيه بالتجربة الفردية الأصيلة المتمايزة والمتميزة عن كل ماسواها لدى الآخرين. وهاهو من طرف آخر، مزاود يندفع بروح الاستعداء و"تفصيل التهم" منبهاً – ومحرضاً – جمهور القراء: "أرأيت أيها القارئ العزيز! أرأيت كيف يعمّق كاتب هذه الدراسة الفردية، ولايدعو إلى تأصيل الروح الجماعية!!" وماأظن القراء إلا يضربون كفاً بكف عجباً ممّن يجعل من النقد– والقراءة عموماً– مادة للشعارات الرخيصة، وممّن يريد للناقد أن يكون "كلب حراسة" في خدمة المزاودات المنافقة ومن يروّج لها بأرخص الأساليب الإنتهازية الممقوتة.

وأسارع إلى الاعتذار من القارئ على هذه "المساجلة" التي قد تبدو للوهلة الأولى وهمية، أو استطراداً في غير محلّه. لكنها في حقيقة الأمر أبعد مايكون عن التخيّل أو الاستطراد الزائد، مثلما هي في صلب موضوع هذه الدراسة. هي بعيدة عن التخيل لأنها مقتبسة مما يطرق آذاننا في أكثر من مجلس ومناسبة، وما يؤذي أنظارنا في أكثر من صحيفة أو مجلة. وهذه الآراء الغريبة التي قدّمنا عيّنات منها لاتمثل فرداً بعينه، أو قلة تعدّ على الأصابع. إنها لسان حال القمع الفكري السائد عموماً في ساحة الإبداع والحياة اليومية على حد سواء، وهي بالتالي من صلب موضوعنا. ولن تعدم من هذا المجال من يهتف بمأساوية تهريجية: "عبدكم هذا لايكشف عن نضالية الثوريين الشرفاء، ويعكس صورة بائسة مشوهة عن واقع الحياة الاجتماعية في بلدنا، بما لايخدم دعايتنا المشرقة أمام الشعوب الأخرى!" هذا بالتأكيد مايمكن أن "يتهم" به عبد. لذلك كان لابدّ لنا من هذه الوقفة الآنية لدحض كل مايمكن أن يتردد ملّحناً على هذا الوتر النشاز.

ترى، فهل كان عبد غير التعبير الفاجع عن الجرح النازف في خاصرة وطن استباحه البطش الإسرائيلي والبؤس الاجتماعي والإنساني على حد سواء؟؟

وهل هو إلا محاولة لفضح ذلك القمع الوحشي؟؟

وتعالوا نتناول قصته الرمزية "السلطان العجوز" وهي من مجموعة "النجوم" خير شاهد على مانقول. لقد تركنا تلك القصة جانباً عن عمد، وآن لنا أن نتناولها حالياً جملة وتفصيلاً، في عرضها الكابوسي– لكن بهدوء على طريقة كافكا المعروفة– لذلك المسخ البشري الرهيب، بأذرعه الأخطبوطية الهائلة التي يطويها ببراعة مخفياً إياها تحت ثيابه!! فمن يكون ذلك المسخ؟ بالدلالة المباشرة هو دون زيادة أو نقصان سلطان ميناء اللاذقية في الأربعينات والخمسينات كما عرفه أبناء المدينة آنذاك. وكان قدر ذلك الإنسان الشعبي المنبت عبرة من أعاجيب عبر الدهر، إذ انطلق من.. لاشيء، ليصبح أكبر قوة مالية وشبه ميليشوية، ثم ها هو من بعد وضع الدولة يدها على الميناء يعود إلى.. لاشيء! أما الأماكن التي يرسم عبد إحداثياتها باعتبارها "أذرع" الأخطبوط التي تنشر أحياناً فهي شوارع طوق الميناء. والأعين المطفأة في تلك الأذرع إن هي إلا الأبنية المحيطة من مستودعات وغير ذلك، وهي الأعين التي يلعب الأطفال بالدخول والخروج منها وإليها، غير متنبهين إلى أنهم في "جفون الوحش وهو نائم"، إلا ماكان من عين واحدة بقيت سليمة بلمعة براقة مخيفة. فما تكون تلك العين الوحيدة؟ إنها بالتأكيد عين القمع الوحشي المتربص لايغفل لحظة واحدة. مثلما أن ذلك "السلطان" غير المتوّج بالدلالة الأعمق والأبعد مدى ليس إلا الوجه القذر لسطوة رأس المال الباطشة. ومايرافق تلك السطوة من قمع وتزوير. ومتى أمسك القارئ بأبعاد هذا المنظور الشمولي، أمكنه أن يقرأ قصص عبد على أنها بنيان عضوي شديد الترابط، متكامل يستضيء بعضه ببعض، مع وقوف الكاتب دون أدنى لبس إلى جانب ضحايا ذلك البطش.. أي

■* البعد الإنساني الشمولي من خلال المجتمع السوري كما رآه وعاش معاناته في بيئة مدينة اللاذقية.

إلى جانب نفسه بالذات. تعالوا إذن نعمّق متعتنا سوياً ونحن نكتشف مأساوية معاناة الصغيرة رتيبة، بائعة الكعك لبنات مدرسة الكرمليت. فالمدرسة المذكورة تكاد تكون عند مدخل الميناء العامر بكل طيب وشهي، بينما رتيبة ترتعش برداً وجوعاً وقهراً: إنها على حافة النبع الطري المنعش وهي تكاد تقضي عطشاً !! شأنها في ذلك شأن ذلك العامل الذي يضحك ويضحك– ولكنه ضحك كالبكا– كما ورد في قصة "الضحك في آخر الليل" من مجموعة النجوم". إنه "مراقب" في الميناء، وكان قد قضى يومه بأكمله يرعى إنزال حمولة سكر من إحدى السفن. لقد انشقت بعض الأكياس وانهال شلال السكر الأبيض، فاغترف منه الحمّالون ما اغترفوا، لكنه رتب الوضع، وضبط النظام، ورفض بكل نزاهة وشرف أن يمد يده ولو لحفنة صغيرة. وها هو يعود في المساء منهكاً وقد هدّه التعب. إنه يدرك بؤس حياته، ويعلم أن زوجته ليس لديها سوى البطاطا. لكنه حرّك أحلامه باتجاه البطاطا المقلية المتبلة بالكزبرة والثوم والفلفل، ويكاد يشتمّ رائحة حلمه الشهيّ لدى ولوجه إلى البيت.

لكنها أضغاث أحلام، ولم يكن بانتظاره سوى بضع حبات بطاطا مسلوقة. لابأس. وماذا بها البطاطا المسلوقة؟! خصوصاً، إذا اختتمت تلك المأدبة بكأس من الشاي الساخن المحلّي بالسكر الأبيض اللذيذ؟! على أن ملذات الحياة لاتكتمل ولم يكن بالإمكان تناول الشاي بعد طول انتظار. والسبب؟ لم يعد في البيت سكر والبقال أصبح يرفض إعطاء زوجته أي شيء بالدين. لقد عام مراقبنا طيلة نهاره في بحر من السكر، وعاد إلى بيته مساء في وقت متأخر وليس لديه حبة واحدة منه!! هنا كان لاغنى عن تحية تلك المفارقة الاجتماعية الناجمة عن بطش البؤس بضحكات منطلقة على مداها الفاجع في ذلك الليل الكالح. ترى، فهل كان ليل ظلام، أم ليل الظلم الاجتماعي والقمع الإنساني؟ كلاهما معاً دون أدنى شك. فما أجمل وماأبلغ

ماخطّ قلمك أيها الكاتب المبدع حين ارتبطت بشرطك الإجتماعي والإنساني وحين وقفت مع جميع إخوتك في البؤس والمعاناة!! ألا فتلك قدر كل من تأبى على نطاسية جهابذة الشعارات المجوفة الرخيصة، رغم طنطنتها الفاقعة. ومن هؤلاء المزاودين– الضائعين في نهاية المطاف عن سربهم الحقيقي– بطل قصة "سليمان ومعلمه"، حيث أحمد مرتجي، الخبير في مستودع من مستودعات التبغ، يكمل تدجين سليمان، المراقب في المستودع نفسه، ليصبح "خادمه" و"جاسوسه"، ويده للإيقاع بكل شريف في ذلك المستودع.

■* انطلاقاً من مدينته كصادق في شهادته الإبداعية القائمة على المعاناة الحقيقية.

أما أداة القهر – والتدجين– فهي دون شك: المال والمحسوبية في التثبيت، ثم الترفيع بعلاوات كبيرة على الراتب.. ناهيك عن الثياب القديمة، من بيت "المعلم" أحمد إلى بيت "الصبي سليمان، بالإضافة إلى ماتيسّر من بعض فضلات المطبخ!!

نعم، لرأس المال سطوته وبطشه وله ماله من إفساد الذمم، وتسميم الأجواء الاجتماعية. وهذا ماتكشف عنه مجموعات عبد القصصية المترابطة الأصداء والإيحاءات.

هنا نستطيع، إذا أراد القارئ، الانتقال إلى الدفعة الثانية المميزة لعالم عبد، ألا وهي: البعد الإنساني الشمولي. فهو من خلال المجتمع السوري كما رآه وعاش معاناته في بيئة مدينة اللاذقية التي التصق بها منذ البداية وحتى النهاية، يتوصل إلى الأخوة الإنسانية الشاملة؛ أليس: "كل غريب للغريب قريب"؟

وكذا فكل بائس منبوذ أخ حميم لجميع البؤساء المنبوذين. ناهيك أن المأساة الحقيقية هي : فقدان التواصل. ترى، فهل البؤس إلا الشعور المرير– بالإضافة إلى الجوع والعوز – بالهجر والعزلة و... الظلم!

والكتابة الإبداعية هل كانت من جانب عبد إلا محاولة ناجحة لكسر طوق العزلة والوصول إلى.... الأخر!! على هذه الدعائم الثلاث ينهض بنيان كاتبنا الشامخ:

– [illegible]

– [illegible]

– [illegible]

ويمكننا بهذا الصدد الاستشهاد أولاً بقصة "المتشرد" من مجموعة "مات البنفسج". إننا بالتأكيد في مدينة اللاذقية، ولكن لينظر القارئ كيف افتتح الكاتب– الراوي حكايته:

[illegible]

نحن في مدينة اللاذقية؟ ليكن، فهذا من مقتضيات صدق الشهادة الإبداعية القائمة على المعاناة الحقيقية. على أن هذه

المدينة يمكن أن تكون مطلق مدينة في مطلق بلد من بلدان "القشرة الأرضية". ويطلنا المشرد في ذلك اليوم الشتائي العاصف وهو يتجول باحثاً عن عمل يمكن أن نجد عنه مئات الآلاف من النسخ المكررة في جميع أركان العالم. وإذا كانت بداية القصة– صباحاً– البحث عن عمل، فإن نهايتها– مساءً بعد الطواف في المدينة بأكملها– الرغبة الملحة في التواصل مع الآخر بالحديث عن الوقت "كم الساعة يا أخ" وعن الجد العاصف!! وكان اسم.. أحد الرجال "ذاك بادئ الأمر: المتشرد، وهاهو في النهاية وقد أصبح: الغريب، في تلك المدينة التي نبذته في شوارعها.. وحيداً، في وجه العاصفة الشتائية المقبلة.

ولننظر إلى تلك النهاية المؤثرة و"الغريب" يجرب عبثاً عقد حوار مع عابر طريق:

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

مأمضّ عزلة هذا الغريب المشرد، العاطل عن العمل، وهو يغص بالبكاء رغبة في التواصل والخروج من قوقعته! ولكن، هاهو محاوره عابر الطريق يمضي مسرعاً، ليظل المتشرد: "وحيداً" ! إنه لاشيء ليس في مدينته فحسب، ولكن في العالم قاطبة. فما العمل، والعالم الظالم ذاك قد خوى من جميع أهليه؟ لابد من الإنطواء على النفس، واجترار الذكريات المريرة!

وقد يكون من المناسب، تأكيداً على هذا البعد الإنساني، بل والكوني، الانتقال مباشرة إلى قصة "تشرين والخطاف" في المجموعة ذاتها، حيث يحضر أمامنا– عفو الجهابذة إياهم– عبد الله عبد بشحمه ولحمه، بعد تنكره تنكراً لايكاد يخفي شيئاً خلف شخصية موظف بسيط– ضارب آلة كاتبة– يهرب من عمله منذ الثامنة والنصف، صباح الحادي والعشرين من تشرين الأول/ أكتوبر، لينخرط في النظام الكوني لدورة الفصول، محيياً هجرة السنونو، حالماً بالخلود داخل ذلك المدّ الزماني الكاسح. ولأنه عبد دون أي أحد آخر، يهمس صوت القلق الداخلي لديه: "عمر الخيام شاعر خالد، أما أنا فزائل" [ص49].

ونقرأ منذ البداية، أو نسمع بالأحرى الصوت الداخلي للكاتب– الراوي: "كيف هي الأشياء في صباح 21 من أيام تشرين الأول في مكان ما من العالم ؟! لنعلم أن بطلنا في مدّ النشوة الجارف، في أوج الخريف المتابع بكل تمهل– ودقة– لصيرورة الفصول اللامتناهية التقلب، ينفلت من المكان، بل ومن الزمان، باعتبار لحظة الذروة الخريفية تلك نقطة تحول نحو الشتاء المتربص– كعادته منذ بدء الخليقة–. وهاهو يؤكد على روعة هذا الانفلات من بعدي الزمان والمكان في الصفحة التالية: "ليس أجمل من الحياة في 21 تشرين الأول في مكان ما" [ص49].

وتدفعه هذه الوقفة الضائعة بين الذهول والنشوة على تخوم الكون بامتداده اللانهائي إلى طرح الأسئلة الوجودية الكبرى: "من أنا؟...

أين أنا؟.. " [ص 50] أو "– أين الله؟ "[ص 55]. وها هو نهب الحيرة الممزقة: ".. إني أحس لست أنا.. لأنني روح تائهة ولدت في زمان آخر" [ص 52]. ويتعمق هذا الشعور بالاغتراب داخل الزمان والمكان المحددين إلى حد معانقة مايشبه مفهوم التناسخ. فها هي عربة تكاد تسحقه، ويدق قلبه بعنف ويمسح جبينه المتعرّق بظاهر يده: ".. وفكر: أين رأيت ذلك؟ لكأنه حدث لي مثل هذا من قبل!.. تراه بيير كوري العالم الفرنسي الشهير الذي هرست عربة رأسه في بعض أسواق باريس بعد اكتشافه الفذ. هو وزوجته البولونية؟! نحن نتساءل نيابة عن بطل القصة لأنه من جانبه. محتار لايعلم من يكون، وإن كان على شبه يقين أنه عاش سابقاً تلك التجربة. ولكن التناسخ الذي يمر تلميحاً عابراً يفسح المجال أمام مفهوم الوحدة الكونية الشاملة. فهو في حديقة المدينة يداعب قطعة فخار أثرية: ".. كان قد فرغ لتوه من تفحص قطعة من الفخار الأحمر، خمّن أنها كانت قسطلاً يزخر بالحياة ذات يوم. لقد انتزعها من جدار نفق شقّ مؤخراً، وجلس مقرفصاً يربت عليها مرة ويمسح بها وجهه مرة أخرى(...) وتلفت في منطقة المرفأ حواليه حيث الحفريات على قدم وساق.

■* في معظم قصصه كان الكاتب هو البطل فيها أو الشخصية ا لمحورية

وقال: كم واحدة مثلك هنا؟ أنتِ لستِ خرساء! [ص54].

أما في نهاية القصة فيتّحد مع تلك الفخارة: ".. تبكي الأعشاش في الخريف ساكنيها.. أما نحن. أنت وأنا. فلنا القدرة على الانحلال. وهذا مايفتقر إليه الآخرون.. وستعود إليك أمجادك وتتزاحم فيك المياه. وقد أنظر إليك ذات يوم من وراء الخطوط الحمراء عبر الانسلاخات المتعددة.. من يدري؟ ربما بعيون زرقاء. "وماتكون تلك الخطوط الحمراء؟ إنها خطوط الموت الوهمية التي يختم بها موظفو الأحوال المدنية صفحة المتوفّى في سجلاتهم. هم يظنون أن الموت نهاية!! فما أبعد أوهامهم- كما يرى بطل القصة، إذ ".. هم وحدهم الذين يموتون. نعم، إنهم يوقعون صك إعدامهم بأيديهم " [ص 56]. وهل أضلّ ممن آمن بأن الحياة هي تلك اللحظات الفانية من عمر لاهثٍ عابر، بينما الحياة مدّ كوني جارف لايعرف التوقف: لانهاية متجددة باستمرار !!

■* بالرغم من الآفاق الرحبة تبقى لقطات البؤس وكأنها صرخة الاحتجاج التي يطلقها الكاتب باستمرار.

عند هذه النقطة تحديداً يعانق عالم عبد القصصي رحابة الأفق الكوني والإنساني الشمولي، وترتسم ضمن هذا الأفق الرحب لقطات البؤس وكأنها صرخة الاحتجاج التي يطلقها الكاتب بلغة الإبداع الأدبي أمام عظمة الكون. فالإنسان ماخلق ليكون مسحوقاً، مداناً، مهاناً، بل هو موجود للحرية والكرامة: الخير والحرية والأخوة حقوقه اللازمة وشرطه الإنساني الأساسي. على أن الإنسان يعيش أيضاً داخل جلده، ضمن حدوده الفردية الضيقة. وغاية الغايات لديه آنذاك التواصل بـ... الحب. وما أعجب ذلك الحب العبدي المستحيل!! ترى، فهل يمكننا الإشارة بصدد إشكالية الحب إلى إمكانية وجود نماذج ذكرية مقابل نماذج أنثوية قوامها استحالة التواصل؟! قبل أن نثير احتجاج أنصار حركة تحرر المرأة. نسارع إلى تقديم التوضيح. فلدينا في الأدب العالمي رواية "أميرة كليف" للكاتبة الفرنسية مدام دولافاييت. تلك الرواية القديمة التاريخ عام 1678 أثارت ومازالت تثير، بغضّ النظر عن قيمتها الفنية الإبداعية، اهتماماً كبيراً على مستوى التحليل النفسي. فالبطلة فيها تمثل "الاستعصاء" الأنثوي الأمثل حيال الملاحقة الذكرية المستميتة. نعم، تسرّبت تقوّلات لبعض الظرفاء من محبّي التصيد في المياه العكرة بأن أميرة كليف ماهي إلا محاولة من الكاتبة "تعويضاً" عن تساهلها العاطفي في بلاط لويس الرابع عشر، بعيداً عن زوجها ولكن البطلة رغم ذلك، ليست غير نموذج أنثوي شديد الرواج . ولدينا في "ألف ليلة وليلة" حالات قصوى يرتدي فيها "التمنّع" الأنثوي عدوانية صريحة نصبح معها ونحن في شبه ساحة حرب بين الذكر والأنثى، كما هي الحال في قصة أحد أشقاء حلاق بغداد الشهير. والشقيق المعني هو "بقبق" الذي تلاعبت به أيما تلاعب "أنثى"، أو لنقل "الأنثى" تعريفاً على الإطلاق.

هنالك خرج بقبق وخرج معه جميع الذكور تورية- من بيت تلك الأميرة اللاهية حليق الذقن والشاربين والحاجبين وشعر الرأس وعاري الجسد بعد ليلة طويلة من التشويق والإثارة- مع الصفع واللطم ومختلف الإهانات- ولكن لم ينل من ليلته تلك سوى.. الوهم ! ونجد أيضاً للكاتبة السورية ناديا خوست في

■ أبو فراس الحمداني الوفي حباً وهياماً لفاتنته، وياًلها من فاتنة في الحي شيمتها الغدر.

مجموعتها "مملكة الصمت" قصة قصيرة بعنوان: "أوسع السجون" ، تكاد تكون- دون أي اقتباس - مثل رجع الصدى لـ "أميرة كليف": إنها أصداء اللاشعور الأنثوي الكامن في الأعماق، وهو ذاته هنا وهناك. القصة المذكورة من أجمل قصص المجموعة حيث البطلة تلتقي في العالم الآخر - مملكة الصمت- بالحبيب الذي تيّمته في الدنيا وتيّمت به ولكنها رفضت على الدوام الزواج منه-!! وهاهو في الآخرة أيضاً يطاردها ويعرض الزواج. فلنقرأ سوياً هذا المقطع الختامي من القصة.

"مشيا تحت السرو حتى المنعطف فوقف وسألها: تتزوجيني؟

ياللمجنون! لايعرف بعد أن ماحرما منه في الحياة لايستعاد! لايستعاد شيء أبداً في مملكة الصمت! رفعت عينيها لتبتلعا الدموع، وعندئذ فهم أنه في سجن واسع، لامخرج منه.. وقرب شجرة السرو سقطت بعض الدموع". فما هو أوسع السجون ذاك؟ إنه دون شك سجن "الأنا" المحاصرة بامتناع اللقاء والتواصل، وهو سجن لانهائي الحدود حيث كلٌ أسير جلده! ترى فهل نحن في الحالين- أميرة كليف وبطلة "أوسع السجون" إلا أمام "بقبق" ذكوري جديد يرفض رفضاً مطلقاً - رغم الرغبة فيه.. ودون "بهدلة" هذه المرة؟! ولنتابع الآن، في مواجهة هذا النموذج الأنثوي المستعصي، النموذج الذكوري المفجوع، كما ورد لدى كاتبنا عبد في : "مات البنفسج". نحن هنا أمام صورة مثالية تتعالى فيها الأنثى عن شرطها الواقعي لتصبح "بنفسجاً" يذوب رقة وحياء وتوارياً أو هي "ياسمين" ندي لدى زكريا تامر كما في قصة "البدوي" وبطبيعة الحال لابد للوجه البشري غير المتعالي أن ينكشف عاجلاً أو آجلاً لتكون فجيعة الذكر أمام... تهتك الأنثى!! ولابد أن القارئ يوافقنا على تكامل هذين النموذجين وأنهما حسب كل المؤشرات مجرد تحايل بريء على شعور عميق بالذنب، يعطل لدى الطرفين على حد سواء التواصل والرؤية المباشرة، حسياً وعاطفياً. وقد نعجب قليلاً أمام هذا الشعور بالذنب المعطّل لأكثر الفعاليات طبيعية لدى الإنسان. أما "ألف ليلة وليلة" و"مملكة الصمت" لدى ناديا خوست فلا تقدمان مباشرة التفسير أو التلميح إلى مكمن العلة. وعلى العكس فإننا نجد لدى أميرة كليف ولدى عاشق عبد التعليل المباشر ودون أدنى مواربة. فالأميرة يتيمة الأب، وتعيش في كنف والدة تهيمن عليها هيمنة تامة، مثلما أن عبد في قصة

"الرجل العالم يكشف بوضوح وقوعه– مع عشاقه المفجوعين– في قبضة الأب العاتية. وهل أبسط من أن يعطل الأب المسيطر والأم المهيمنة ولوج عالم الحب بعفوية على الابن والابنة؟! وهل أصدق من أن تكون الأم مصدر الشعور بالذنب لدى الابنة، مثلما الأب منبع الشعور ذاته لدى ابن؟! كأني بفرويد، بمودة ودون تبجح، يشبك ذراعيه أمام صدره، ممازحاً معارضيه: "نعيماً! هل قلت إلا الحق في تحليلاتي المعروفة منذ [علم الأحلام] وحتى [موسى والتوحيد]؟" ونحن من جانبنا سوف نبارك وقفة فرويد تلك ونختم له بالعشرة لكن... مع استدراك ! فتلك الحالة المستعصية من الشعور بالذنب قد تكون في حالتي أميرة كليف وعاشق البنفسج العبدي من نتاج شخصية انطوائية بينما لانجد مثل هذا الشعور المذنب لدى أصحاب الشخصية المنبسطة. وأجلى مثال نورده على ذلك شاعرنا العربي أبو فراس الحمداني، الوفي حباً وهياماً لفاتنته، وبالها من فاتنة في الحي: ".. شيمتها الغدر"! وانظر عزيزي القارئ من بعد ذلك لعبة القط والفأر بكل إتقان وبراعة:

تسائلني من أنت [وهي عليمةٌ]

وهل لجوٍ مثلي عن أمره نكرُ

فقلت [كما شاءت] وشاء لها الهوى

قتيلك ، قالت أيّهم فهمْ كثرُ

نعم، هي لعبة بكل معنى الكلمة، وإذا كان التشبيه بالقط والفأر لايلبس الموضوع تماماً، فلنصحّح بأنها لعبة "بوكر" مكشوف. على أن شاعرنا الفارس يرفض اللعبة في النهاية ويرمي بالورق أرضاً ويقلب الطاولة على رأس شريكته:

[معلّلتي] بالوصل والموت دونه

إذا متّ ظمآناً [فلا نزل القطرُ]

فنطمئن – دون أن يكون قد قال ذلك وضوحاً وصراحة– إلى أنه قد فاز بالوصال المطلوب، إنما بعد.. كرّ وفرّ !!

نستطيع تعداد أمثلة لاتحصى في محاولة لمحاصرة إشكالية الحب – مع فرويد ودونه على حد سواء وذلك موضوع شيق، متنوع، حافل بالغرائب والمفارقات، ومن يدري فقد تكون لنا إليه عودة متى ما طاوع الفكر والقلم والوقت، على أننا حالياً سوف نعود إلى عالم عبد الغرامي، لنؤكد على تلك الشخصية الانطوائية الحالمة، الغارقة في تأملاتها – وحساسياتها– الداخلية، كما عرفها في الكاتب كل من عرفوه شخصياً، وكما تشهد عليها إسقاطاته القصصية المتنوعة، خصوصاً في "مات البنفسج" أولاً ثم في "الملاح وسرّ البلورة "ثانياً، ففي القصة الأولى يعرض علينا الشاب العاشق قراءاته العديدة ونراه يطارد حبيبته من بعيد، فهي ليست على جمال القصة الأسر– غير لوحة خيالية يرسمها حسب إملاءات لاشعوره الدفين. أما في القصة الثانية فيحضر أمامنا البطل رحّالةً لايتعب "وكرته" لاتفارقه أبداً. وبعد تبادل الحديث العابر مع ناسجة الصوف التي لاتحمل معه الهموم الأرضية نفسها، يغادرها، إنما بعد أن ينتبه إلى أنها تنسج وتضبط مقياس نسيجها على كتفين "أعرض" من كتفيه!! كلا، إنه لايمت إلى "أوليس" بصلة ، بل وهو توأم عاشق البنفسج وقد توضح بنيانه الجسدي الهش. ومع ذلك، فما أجمل تلك العاطفة الغضة الندية، وماأروع ذلك العالم البنفسجي الحلم، رومانسية؟ ليكن، أليست الرومانسية من بعض مقومات– ومتمّمات– اللوحة الإنسانية العاطفية؟!

■ **معللتي بالوصل والموت دونه إذا مت ظمآناً فلا نزل القطر.**

قفلة الختام

حاولنا جاهدين على امتداد هذه الدراسة تبيان مختلف جوانب عالم عبد الله عبد القصصي، رمزاً وواقعاً، ولاندّعي الإحاطة الكاملة. على أننا لابد لنا من وقفة– مؤقتة هذه المرة– قبل الشروع في القسم الثالث إلى اللغة العبدية الإبداعية. هنا، قد يعترض قارئ مدقق متسائلاً: "كان عنوان دراستك: لغز عبد الله عبد، ولم نفهم بعد ماهو هذا اللغز!" على هذا القارئ نردّ: بل توضّح بكل جلاء أن لغز كاتبنا هو لغز الإبداع المحيّر . وقد لاحظنا وراء البساطة والعفوية مدى عمق وتنوع العالم القصصي العبدي، كما تبيّنا الغنى الكبير للإطلالات الإنسانية الشاملة التي يوفرها ذلك العالم. كم من التفسيرات والتأويلات لفهم كيفية انبثاق الإبداع، ولكنك في النهاية لايمكن إلا أن تظل في حيرة من أمرك أمام هذه الظاهرة، خاصة عندما

تتحقق العملية الإبداعية بما فيها من تجاوز وجمالية ووعي شمولي ضمن أشد الظروف قساوة. وخير مثال على هذه الظروف الصعبة حياة كاتبنا موضوع هذه الدراسة. فقد بدأ العمل منذ بداية حياته وليس في جعبته سوى الشهادة الإبتدائية.

ومن طرائف مايروى أنه حين أراد التقدم إلى فحص الشهادة الإعدادية لم يكن يملك ثمن الكتب المدرسية فاستعارها من نبيل بلوكباشي، وهو ابن مدينته ومن كتاب القصة القصيرة أيضاً. ويروي الأستاذ نبيل أن كاتبنا بعد أن نجح في الشهادة الإعدادية تيّسرت معه وأصرّ على دفع ثمن الكتب– تبرئة لذمته– حين لم يكن المبلغ ليتجاوز آنذاك عشر ليرات سورية–!!– ثم هاهو يتابع تحصيله الدراسي الحرّ فينال الشهادة الثانوية، ومن بعدها شهادة الفلسفة من جامعة دمشق، دون أن يترك العمل لحظة واحدة. كفاح عصامي لايهدأ، وقراءات غنية متنوعة.. لكن.. هناك اللغز الأكبر: الموهبة الفطرية، والصبوة الإنسانية العميقة. ويطل من بعد ذلك الموت المبكّر بالسكتة القلبية عام 1976 ليتوّج اللغز بالسؤال الخالد: ماسرّ الإبداع الخاطف؟ ولكن، مثل كل ألغاز الكون، يظل السؤال دون جواب، ولايترك في النفس إلا الحيرة والذهول والدهشة. وعبثاً حاول أوديب حلّ الألغاز. نعم، لقد قتل الوحش الرابض على باب مدينة طيبة، ولكنه لم يحل اللغز: أقصى ماجاء به أن الإنسان هو اللغز، ومن يدري فربما أن منبع الإبداع الحق لايكمن إلا في ذلك اللغز: فلو لم يكن لغز لما كان إبداع ولتبدّد كلّ مافي الكون من سحر وروعة!!

■ ربما كان الإبداع الحق لايمكن إلا في ذلك اللغز الإنسان.

□□□

التجريد، كما هي الحال في قصّتي "الذبيحة" و "العصافير وحارس الحقل الخشبي" من مجموعته الثانية: "السيران ولعبة أولاد يعقوب" الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب سنة / 1972/. ففي مثل هذين النموذجين تقوم القصة على ترميز الواقع، أوتناوله على مستوى من التكثيف الرمزي، وتنأى بنفسها عن التعرض المباشر له. فيكون التمثيل أو المجاز البنائي هو الوسيط الذي لابدّ من فضّ شيفرته الترميزية للنفاذ إلى البُعد الواقعي وإنارة جوانبه المتناولة وطبيعة تراكب هذه الجوانب وأسس انتظامها في مراتب وتدرّجات وقوى اجتماعية. على أن التحويل الرمزي المتبع هنا، لا يقوم على تقابل الوحدات والعناصر المفردة بين القصة والمرجع، بقدر ما يتأسس على التناظر العلائقي الذي يقترب في نظامه من بنية الأمثولة .

تبدأ قصة "العصافير وحارس الحقل الخشبي" على النحو الآتي:

"ما إن تفتحتْ عيناي على الدنيا حتى وجدت نفسي في حقل محاط بالأسلاك، وعلى مبعدة يلعب ولدان". وبعد عدة جمل يتّابع سياق القص: "شعرت بالضجر وأحسستُ برغبة في الكلام. وددتُ لو يقترب الولدان، أو أحاول الذهاب والاشتراك معهما في اللعب. ومع ذلك شكرت الظروف لأنني لم أترك مكاني في تلك اللحظة للالتحاق بالولدين كي ألعب معهما.

إذ إنني فهمت منهما فيما بعد أنني لم أوضع في ذلك المكان من أجل اللعب".

إن تأمل نظام العلاقات في هذا المقطع- من خلال التبصّر في كامل علاقات القصة وإشارياتها- يفضي إلى أن علاقة الولدين اللذين يلعبان بحارس الحقل الخشبي، هي تظير علاقة السلطة "القاصرة"، بالنتيجة، إلى إقرار مخطط التقابل بين: الحارس المسمّر في الحقل والشعب المحاصر ، وبين الحقل المحاط بالأسلاك والوطن، وبين رغبة الحارس المتعذرة في الكلام وإسكات المجموع الشعبي، وبين الحارس الذي لم يوضع في المكان من أجل اللعب والسلطة التي تحدد موقع الشعب وتعيق إمكانية إسهامه الحر "اللعب". مما يعني أنها... كما تتحدد في القصة -لا تنبثق عنه بل تتعين فوقه.

هذا، إلى آخر ما هنالك من علاقات التقابل الممكن استنهاضها.

■*القصة المرمّزة تدخل الأشياء والوقائع ضمن شبكة دلالية محكومة بالفكر المفهومي وعلاماته المجردة.

هكذا يتوالى نظام الإحالة الرمزي، ونكتشف- مع التقدم في قراءة القصة وفحص علاقاتها- أن "العصافير" إشارةً إلى الأعداء. فهم -على ماهم عليه من الخفة والضعف- قادرون على استباحة كرامة شعب مكبّل بالأغلال، وعلى الاستهانة بحدود وطن حوّلته قياداته الهزيلةُ إلى معتقل كبير للجماهير الشعبية المكافحة. ويمثّل ذلك يتبين أيضاً، أن البندقية في يد هذه العصبة المتسلطة، ليست للدفاع عن الوطن والشعب. إنها، فقط، أداة لهو وشارة انتفاخ كاذب من جهة، وعلامة على القمع الموجّه إلى الداخل من جهة أخرى. وكذلك فإن البندقية المعلّقة على الحارس "الفزّاعة" ماهي أكثر من شكل "تعويذة". فهي تبقى معطلّة عن الفعل، لأن القوة المتسلطة في الداخل استنزفت طاقة الشعب، وسلبتْ منه قدرته على الإقدام والمواجهة. وهذا ما يجري التعبير عنه في ختام القصة، حيث يقول الحارس الخشبي عن العصافير :

"لقد مزّقوا سترتي، وأفرغوا رأسي من القش. ماذا أفعل؟ لقد أمسيت عارياً. فكيف أخيف العصافير القادمة مستقبلاً بسترة ممزقة تماماً. كيف أرسُمُ الخطط لردّ العصافير المهاجمة برأس أفرغ من القش. يا إلهي!؟

ثم... ثم استمرّ سيل العصافير الذي لا ينقطع... مع أن بندقيتين كانتا لا تزالان تتدليان من كتفيّ وتتأرجحان في الهواء".

إن السلطة التي تشُلُّ قدرة الجماهير وتقتل فيها بعدْ المستقبل، هي التي تنطق باسم الشعب وتتولّى تمثيله خطابياً، في الوقت الذي تحيله على السلبية والصمت. ولكن الأسئلة التي تُثار في نهاية القصة وتحمل على التفكير في المواجهة المستقبلية، أو تشكّ في إمكانية الاستعداد لها والنهوض بأعبائها، مادامت الجماهير ترزح تحت ثقل هذا الواقع المتردي المحكوم بعبث السلطوي وهشاشته. وهو ما جعل منها منالاً سهلاً للأعداء مادياً ومعنوياً بدلالة "السترة الممزقة" و "الرأس الفارغ". هذه الأسئلة هي علامة على تحول الوعي عند الجماهير ، وعتبة ضرورية لتأسيس فعلها الوطني وانطلاقتها القادمة. وهو، إلى ذلك، علامة على الشمولية الإنسانية التي تنطلق من داخل المسار التاريخي للقصة الواقعية.

في ضوء هذا التحليل يتضح أن القصة المرمّزة تدخل الأشياء والوقائع ضمن شبكة دلالية وتجعلها محكومة بالفكر المفهومي وبعلاقته المجرّدة التي تقوم خلف وجودها المباشر ، وتكون هي بمثابة المعْبَر الضروري إليها. ولهذا قلنا إنها تقترب في نظامها من بنية الأمثولة. ولاشك أن هذه القصص تعلو فيها الطبيعة الإشارية للغة، على خلاف ما نجده في معظم قصص عبد الله عبد الأخرى. ونشير هنا إلى مثال قصص "العربة والرجل" و "متاعب رتيبة" و "المتشرد" من مجموعة "مات "البنفسج" وإلى قصص "الآباء يأكلون الحصرم" و "طريقة عيش" و "صورة" من مجموعة "السيران ولعبة أولاد يعقوب"، وإلى أمثال قصتي "البغل" و "الضحك في آخر الليل" من مجموعته الثالثة: "النجوم" التي أصدرتها وزارة الثقافة بعد وفاته عام /1977/.

في "التشرد" تواجهنا صورة الرجل "وقد دسّ يديه في جيبي سرواله، وراح من ثم يتطلع بعينيه القلقتين ذات اليمين وذات الشمال. ومرّ في تلك اللحظة عجوز، فاستوقفه الغريب، وتحركت شفتاه فسأل:

هل.. ؟

وترك كلمة "هل" معلقة في الهواء هنيهةً، ثم عاد فسأل من جديد:

-كم الوقت يا سيدي؟..

إن شخصية المتشرد لا تحمل اسماً، فهو تارةً يسمّى بجنسه "الرجل"، وتارةً يشار إليه بصفة السلب "الغريب". والتسمية في المرتين لا تتضمن تعييناً شخصياً. فهو، إذاً، رقم وليس اسماً. شخص غريب ينتمي إلى جنس الرجال، وليس شخصاً محدداً بذاته. وفي ضوء ذلك يمكن القول: إن اغتراب البنية الاجتماعية عن الفرد- بالتعبير الهيغلي- يظهر على مستوى اللغة وفراغ الخطاب وانعدام إمكانية الاتصال. فالحركة غير الإرادية للشفتين "تحركت شفتاه" تنطوي على فراغ القول، ولذلك فإن اللغة تتلعثم وتواجه خواءها، فترتدّ على نفسها بحثاً عن إمكانية جديدة. لكن إمكانية اللغة تتجدد بالكلام الذي يولد أو ينبثق في المساحة الاجتماعية للتبادل. وهنا عجز عن إقامة الكلام.

■*شخصية المتشرد لا تحمل اسماً، فهو تارة يسمى بجنسه "الرجل" وتارة يشار إليه بصفة السلب "الغريب".

في تعليق السؤال: "هل...؟" محاولة لمدّ زمن الاتصال وتغذيته ومنحه حجماً أو مقداراً يشغله في الفراغ الممتد. وفي إعادة تأسيس السؤال على محور الوقت، بالنسبة إلى وضع المتشرد، دلالة على تعذر الاتصال، وعلى اصطدام الرغبة فيه بالعدم. ولذلك فإن اللغة لا تقول شيئاً سوى "قرقعة" أصواتها التي تستوي عندها الكلمات جميعاً. وهذا الفراغ المؤسس على مستوى اللغة يلتقي مع فراغ الفضاء الاجتماعي الذي تطلقه الجمل الوصفية السابقة. فالغريب يترقب مرور أي شخص، ويمسح بعينيه القلقتين المكان ذات اليمين وذات الشمال. وترقّب مرور أي شخص يستوي مع محاولة تأسيس أية وضعية للقول و "أيّ كلام".

وفي قصة "متاعب رتيبة" تبدو مفارقة الاسم والثوب من حيث هما علامتان طبقيتان لا تعيّنان حقيقة الشخصية، ولا تتضمنان صياغة سابقة أو تكويناً مضروباً من قبل لمقاسها الجسدي والأخلاقي. صحيح أن اسمها رتيبة أو رتوب، لكنّ الناظر إليها قد يحسب أنها ابنة تاجر أو ملاّك، وقد يخمّن أن لها اسماً عصرياً مبتكراً "هالة" أو أي اسم من هذا القبيل يدلّ على الاهتمام والتعلق. وهذه المفارقة التي تأسس على التسمية طبقياً تصل بمقولة الشرّ التاريخي وتلفت إليه. ذلك أن شرور المجتمع الطبقي ليست من صميم الوجود، وليست من طبيعة الموجود وفطرته.

في التسمية "اللغة" تَعيينٌ للشخصية في الوجود، ولكنها بذاتها لا تتضمن تقويماً مسبقاً و لا تستند إلى معيار، إلاّ من خلال ارتباطها بالواقع الاجتماعي الذي هو مَنْبَعُ اللغة ومَنْبِتُ القيم التي تتشبع بها وتُشحن. أو يعاد شحنها وتفريغها في سياق العلاقة الاجتماعية، وعلى طرفي الحدّ الصراعي الذي ينتجها وينتج نفسه من خلالها أيضاً. ومعنى ذلك أن هذه اللغة تنمو بالعودة إلى الأصل الاجتماعي وتنطلق منه، دون أن يعني ذلك أنها تنقله أو تنسخه. ما ينقل هو مفردات الواقع التي يعاد تركيبها، فلا تلبث أن تدخل في بنية جديدة تفرضها الطبيعة الإشارية والعلائقية للغة، وإذا كان المستوى اللغوي لا يقوم خارج الإيديولوجي، وكان الإيديولوجي يقوم على مغايرة ما للواقع، لا على مطابقة معه، تعيّن أن لغة القصّ، في نموّها وتحوّلها، تنحو لانتزاع هذا الواقع من جموده أو من اللحظة التي تجمّد عندها بفعل الإيديولوجيا المهيمنة. ولا شك في أن إدماج الواقع في هذه البنية الجديدة يكسبه حركةً إضافية هي حركة النص الأدبي الجماليةُ والمعرفية.

إن لغة القصّ عند عبد الله عبد لا تفيض على الوجود ولا تحلّق فوقه، ولكنها تفجّر مستوياتهِ وتنفذ إلى أعماقه. ولعل ذلك ما يمنحها خاصيتها ويفسّر جفافها النثري وعدم نزوعها التزييني والشاعري. وواقعيتها لا تتبدّى فقط على مستوى ألفاظها ومفرداتها أو ماتحفل به من القرائن والتسميات واللغات المرجعية، بل إن هذه الواقعية تتبدّى، على نحو عميق، في بنية القصّ نفسها.

وربما كانت اللغة، من منطلق الخصائص النثرية المشار إليها، تتسم بكونها لغةً دنيا تعرض عن اللغة العليا. وهذا الإعراض هو قرين وعيها بنفسها من حيث هي معارضة لعالم "الكبار" ونقض للغاتهم وصراع معها. إنها لاتني تسخر بمرارة من هذا العالم وتعرّي فساده في حركتها نحو نقيضه، وفي عملها لإنتاج جماليات هذا العالم الأدنى المحاصر بمخالب الكبار وبمطامعهم التي تنتزعهم من بشريتهم.

ويمكن القول أخيراً: إن هذه اللغة التي ترتسم في تشوهات موضوعها، وفي حدّة شروطه، هي لغة تجعلنا نواجه فيها صورتنا، أي مانحن عليه من التشوّه. ولذلك فهي لغة نفزع منها لأنها تعكر من صفو الوجود وتخلخل طمأنينته الزائفة والمتوهمة.

إن نصوص عبد الله عبد تستأثر بمخاطبها، وفي الوقت الذي تدفع به إلى خضم الحياة وتسلمه مفاتيح الغوص إلى أعماق الواقع. ولهذا فهي تخرجه من سُباته وحياديته، وتلقي به في مواجهة دوائر الصراع المحتدم في العمق، وتضعه وجهاً لوجه أمام مسؤوليته الأخلاقية، وتشكّل امتحاناً لمعنى وجوده.

❑❑❑

■*ثمة مفارقة في الاسم والثوب من حيث هما علاقتان طبقيتان لا تعينان حقيقة الشخصية.

:YDŽFžB ï! Ɔ εĭDŽ
!FňŎHžiΘη ̈Ŭ! FňŎHžǐ –ηcŽi

طراد الكبيسي

■- إن ما يسمى "حداثة عربية" إنما هي "حداثة مهرّبة" أي هي "غربية بكاملها".

1- لست أدري ما إذا كان يحقّ لنا نحن أبناء الجنوب/ العالم الثالث/ الوطن العربي/ أن نتحدّث في الحداثة وما بعد الحداثة وفي التاريخ وما بعد التاريخ.. كما يتحدث أبناء الشمال/ العالم الأول/ العالم الصناعي/ أمْ نحتضِنُ موتنا وننتظر حتى يدفن الأموات موتاهم! خاصةً وأنّ هناك مَنْ يرى أنّ كلّ حديث عن "حداثة" عربية، هو بمثابة حديث خرافة! وفي أفضل الأحوال، إنّ ما يُسمّى "حداثة" عربية إنّما هي "حداثة مُهرّبة" أي "هي غربيّة بكاملها".(1)

2- ولست أدري أيضاً، هل يكفي الحديث عن الحداثة، وما بعد الحداثة من جانبٍ واحدٍ نخبوي، أقصد الاتجاه الأدبي، لنُثبت أننا حداثيون، أو ما بعد حداثيين، في حين يعيش المجتمع مرحلة ما قبل الحداثة أصلاً: تاريخياً، وسياسياً، واقتصادياً، وسيكولوجياً..الخ.

حقاً لقد علّمتنا تقنياتُ "الحداثة" التي لا تنتمي لنا، ولا ننتمي لها، بعض المهارات الفنية في كتابة قصيدةٍ " حديثةٍ"! ولكن متى كان الشعر، بعيداً "عن أبعد جوانب الروح انتساباً إلى جذورها"(2).

على أية حال.. لنأخذ بأضعف الأيمان!

3- إنّ مصطلحات: ما بعد الحداثة، ما بعد البنيوية، ما بعد الثقافة، ما بعد التاريخ.. الخ. رغم الغموض الذي يكتنفها. تُوحي بالقصديّة الضديّة أو التجاوز أو المُناهضَة لِلقدم.. أي تجاوز ما هو حداثي، بنيوي، ثقافي، تاريخي.. ولكن: إلى أين؟ ذاك ما يُشكّك فيه العديدُ من نقاد العلوم الإنسانية: الأدبية، الاجتماعية، الأنثروبولوجية، الألسنية، والمهنجيّات.. الخ.

فَهُمْ يرون أنّ ليس هناك سورٌ صينيٌّ يفصل ما بين الحداثة وما بعد الحداثة. حيث يمكن أن يكون المرءُ حديثاً وما بعد حداثي في آن واحد. مثلما يمكن أن يكون رومانسياً وواقعياً، كلاسيكياً وحداثياً، والشواهد على هذا كثيرة، لأن الثقافة مُتنافذة بين الماضي والحاضر والمستقبل. فهناك مثلاً، العديدُ من الكُتّاب، اكتشف النقادُ أخيراً، أنهم: ما بعد حداثيين، أو لديهم من الإنتاج ما هو بعد حداثي مثل جيمس جويس، وليم بليك، رامبو، المركيز دوساد، عزرا باوند.. الخ(3) والقائمة طويلة. بينما إلى وقت غير بعيد، كان هؤلاء وسواهم كثيرٌ، يُعَدُّون من رؤوس الحداثة. فهل يا تُرى، يجيءُ اليوم الذي نكتشف فيه، أنّ هوميروس والمتنبي، مثلاً ما بعد حداثيّين، أو أنّ في إنتاجهم عناصر ما بعد حداثيّة؟!

4- لا بأس من "اختراع الأسلاف" أو إعادة اكتشافهم، فتلك مهمة النقاد والباحثين. وهل عندهم مَشْغَلَةٌ غيرها! لكن ينبغي والحالة هذه، الحذرَ من "التحقيب" فالذي لا شك فيه أنّ "ما بعد الحداثة"(4) هكذا يراها نُقّادُها ومُنظّروها، معاً. مرحلة من الابتكار أو التغيير أو إعادة الاكتشاف، والسؤال: ماذا بعد، ما بعد الحداثة؟ وما بعد، بعد، ما بعد الحداثة.. الخ؟ سلسلة لا علم لأحدٍ كم تمتد! وكم ينبغي الإجابة، أو البحث عن إجابةٍ عليها؟

والحقيقة أنّ الفوارق التي يضعها البعض للتمييز بين ما هو حداثي وما هو بعد حداثي، هي فوارق تتنقّلُ، وتَرْجأ، وتَتماثلُ، وتنهارُ أيضاً. فهي في الأعمّ الأغلب ليست أكثر من افتراضات والتباسات تشكّلها اللغةُ الأدبية وأحجيات غنوصيّة، تكشف عنها "حفرياتٌ" هي مزيج من المعرفة العلمية والمثيولوجيا.(5).

5- لابد أنْ يشعر، بعضُنا في الأقل، بالسعادة! عندما يقال لنا بأننا: في الحداثة. أو في ما بعد الحداثة. لكن دائماً هناك من يصطدمنا بالسؤال: متى كنا في الحداثة؟ وكيف لنا أن ننتقل – كما يدعونا خطابُ ما بعد الحداثة – إلى عالم ما بعد الحداثة، ونحن ما نزال في: ما قبل الحداثة، في عالم بلا حداثة!(6)

إذن، نعود إلى "حقلنا النخبوي" الأدبي، مُعزّين النّفْس "بتشجير الكلمة في فضاء اللغة والبلاغة، مُلْقين بأسئلة الواقع والبشر إلى حيّز مهجور، كما لو كانت الحداثة تقتاتُ بزادها اللغوي، لا بأسئلة الإنسان المقيّد الباحث عن فضاءٍ منير".

■- مصطلحات ما بعد الحداثة، ما بعد النبيوية، ما بعد الثقافة ما بعد التاريخ.. توحي بالقصدية والضدية.

6- وأول شيء نودُّ الإشارة إليه هنا، هو: علاقة المبدع بالنص، في زمن ما قبل الحداثة كان ثمّة اعترافٌ واضح بعلاقة النص بكاتبه، أو علاقة الكاتب بنصّه، سواء جاء ذلك عبر اعتبار النص ترجمة لحياة المبدع، أو عبر علاقة المبدع بالمحيط الخارجي، أو عبر تدخُّل المبدع في تكييف الوقائع والتحكّم بها من خلال اللغة. ثمّ في الحداثة، قيل بانفصال النص عن مُنْتجِهِ حال خروجه من بين يديه، كتاباً بين يدي القارىء. وعلى القارىء أو الناقد أن يعتبر النصّ، نصّاً مُجرّداً. ويتفاعل معه على أنه صار نصّه هو.. فالمرحوم المُؤلِّف مات وغدا النص يتيماً وبحاجة لمن يتبنّاه – أي القارىء! كما هو حال النص الشفاهي المجهول المُؤلِّف. ثُمّ ها نحن نعود مرّةً أخرى لنكتشف في: ما بعد الحداثة، أنّ للنص مُؤلِّفاً، وأنه من الصعب إعداد أو إلغاء الذات الكاتبة الفاعلة واستبدالها بالبنية اللغوية أو المجتمعيّة أو بنية اللاوعي(8).

7- عادةً ما يُقال: أنّ النص لغة. إنه كلمات. وهذه مَشْغَلَةُ الشعراء – على رأي هيدغر – يُحرّكونها ليخلقوا منها "ألعاباً". لكن هذه اللغة أو الكلمات لا تنتمي إلى لسانٍ واحد. بل إلى ألْسُنٍ، بما فيها اللغة الواحدة– (العربيةُ مثلاً). ألم نسمع من أحدهم، أحياناً، قوله: إنّ لغة (فلان) أو (القوم الفلانيّين) ليست من لغتنا! إذن، فهي لسان، وألسنةُ الشعراء والكتّاب الناثرين عديدة. بل غالباً ما يكون للواحد منهم أكثر من لسان. وهذا اللسان يُحرّكه البَصَرُ. وعينُ العقل: الفكرُ، وعينُ القلب: الرؤيا أو الكشف – كما ذهب ابن عربي في وصفه الأنبياء والحكماء والأولياء ومَنْ في منزلة الرائيين، فمن حصلت له مثل هذه التجليات، غيرُ مُكْتَفٍ بما في الدفاتر والطروس، رأى ما لا يراه الآخرون. ونطقَ بـ (جَهْل) ما يجهله سواه.. فاللغةُ – كما يُقال – أسرار. وتنطوي على أسرار. ومفتاح هذه الأسرار هو الشعرُ. فالشعرُ إذْ يقول أشياءَ غامضةً، يكشف أشياءَ غامضةً!.

8- والكشفُ يدعونا لأنْ نتفحّص الآراء فيما يُوصف بـ (الشعر الأصيل): ما هو؟ يعتقد البعضُ أنّ (الأصيل) أو الأصالة في الوفاء لتقاليد الشعر المتوارثة. بينما يرى البعضُ الآخر، المسألةَ على الضدّ من ذلك، أيّ في إغتيال هذه التقاليد ورفضها جملةً وتفصيلاً، مُؤسّساً لنفسه تقاليد/ أوْ – لا تقاليد/ مُغايرةً، وخاصّةً، انطلاقاً من القول: أنّ الأصالة في العمل الفني تكون في صدق الشاعر مع نفسه.

وعلى أية حال.. نرى أنّ (الأصيل) لا يكون بالوفاء المُطلق، ولا بالرفض المُطلق للتراث الثقافي/ الحضاري القومي والإنساني. لأنّ مثل هذا الكلام لا معنى له اليوم، في زمن التناصّات والمثاقفة ونظرية القراءة والقارىء وتداخل الأجناس الأدبية.. الخ. الأصيلُ هو الكشفُ: الكشفُ عن النور الكامن في أعماق الظلمة. أو الكشف عن الظلمة المُختبئة في المظهر البرّاق. الكشفُ عن الحزن في شجر رمى وَرَقه، أو لسّرٍ ما – ظلّ محتفظاً به قلم بحزن على ابن طريفٍ! والكشفُ عن أرض الإنسان المحجوبة بأسيجة وغبار، أو عن أحلام الإنسان، مثل كتابات منقوشة على الأحجار، غطّاها التراب والنبات البرّي!. الكشفُ عن حقيقةِ هذا (العالم الأكبر) داخل جُرم صغير – على حدّ قول الشاعر:

■- هل يمكن للمرء أن يكون حداثياً وما بعد حداثي في وقت واحد معاً.

وتحسبُ أنّك جُرْمٌ صغيرٌ وفيكَ انطوى العالمُ الأكبرُ

وباختصار، (الأصيل) هو هذا المُختلِفُ عن الأصول الطالع منها. مثل الماس الذي أصلهُ فحم أسود، أو كاربونٌ مُنْتَثِرٌ في الفضاء والأصيل: اختراق سجن العالم– ولو بالحلم عبر الكلام – مُتحدياً نفاق العوام، وَزَهْوَ الحكّام، صارخاً: ولكنّ الأمبراطور.. لا يلبس شيئاً!

9- حسناً.. هل رأيْتَ امبراطوراً ليس له شكل ؟

الشعرُ/ القصيدةُ/ هو هذا الامبراطور. يولد من أعماق الظلمة. شفّافاً، يبحث عن الفراغ عن فراغٍ يتجَوْهَرُ داخله. والفراغ هو هذا اللامرئي من الوجود الذي لا يُدْرَكُ، أو لا يُعرف معناهُ إلاّ بالظنّ والحَدْس – كما قال الآمدي في شعر أبي تمام – أو بالتخييل – كما ذهب آخرون. ومن هنا يحصل اللّبْسُ المُولِّدُ، في الوقت نفسه، لمعانٍ متكاثرة تكاثر القُرّاء النموذجيّين.

10- حين يبحث أو يحرث القراء والنقاد في تراثهم أو تراث الإنسانية عموماً. يكتشفون أن معظم ما تمّ التعبير عنه من أفكار ورؤى وتجارب إنسانية عبر مئات أو آلاف السنين، يُعبّر عنه اليوم. ولكن بلغةٍ أو استخدام جديد للغة نفسها – كلُّ قوم

■- هوميروس والمتنبي مثلاً، ما بعد حداثيين، أو أن أنتاجهم فيه عناصر ما بعد الحداثة.

بلغتهم طبعاً – مما يُنتجُ رؤى جديدة ودلالات مختلفة. فما ترك القدماءُ من مُتَردَّم! حسب عنترة/ وذلك بحسب "ترتيب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص" حتى "تُؤلِّفَ وَحَداتُ اللغة" أو وَحَداتُ النص "ضرباً خاصّاً من التأليف" – كما ذهب الجرجاني.

وهذا يعني أن الحداثة، وما بعد الحداثة، وما بعد، بعد الحداثة.. مُتتابعة في الفكر والإبداع والتطور الحضاري: في كلّ نصٍّ تتموضع نصوص/ حسب سولير/ وكل تعبير يقترح تعبيراً آخر، فلا وجود لما يتولّد من ذاته. بل من تواجد لأصوات متسلسلة ومُتتابعة/ حسب فوكو/ وميزةُ أيّ أثرٍ أدبي حقيقي أنه يفتح آفاقاً لنصوص أخرى/ حسب رولان بارت/ والمنجزات الحضارية: الفنية والأدبية، هي أشبه بمُتتابعة مفتوحة تتولّد كل واحدة عن السابقة لتنداح في اللاحقة.. وهكذا! حسب جورج كوبلر .(9).

ولست أدري لماذا يُعادي بعض كُتّابنا، تراثهم، أو يخشون أنْ يُنسَبُوا إليه/ في الجانب الفني/ وهم يغترفون منه دون توقُّفٍ: مادةً وصيغاً، وأشكالاً، مؤكّدين فيها خلودَ أجدادهم الموتى في أكثر أجزاء العمل فرديّة – كما ذهب إليوت. ألسنا نراهم يكادون يُجمعون على أن من أبرز ملامح الحداثة الشعرية العربية، أنها أعادت اكتشاف رموز الخصب والموت والبعث، وبَعْثَها من ظلمة التاريخ إلى نور الوجود المُشعّ، كما هي لدى السيّاب والبياتي وخليل حاوي وأدونيس.. مثلاً!

11– يصفُ بعضُهم، شعراءَ الحداثة العرب، بأنهم: "سارقو النار" أو "حملة النار" رمزاً للهدم والبناء. تبديد الظلمة وإشاعة النور. لكن في كل ظلمةٍ، نورٌ . وداخل كلّ نورٍ ظلمةٌ. ولذا لا يصحُ القول: بأحراق الماضي، أو أنّ الماضي كلُّه ظلمة. كما ليس صحيحاً أنّ "الجديد" أو "الحديث" كلّه نور . فنحن إزاء حالة من الجدل بين النور والظلمة. بين المعنى والمبنى. بين المادة والصورة. بين الحلم والواقع. بين المُدنّس والمقدس.. حيث تتواصل حركة الأشياء وكأنّها "شِدّةُ ائتلاف في شِدّة اختلاف" ودائماً هناك اللا كمال، وطموح المبدع – دون شك – الوصول إلى الكمال، لكنه لن يبلغه، لأنه متى ما ظنّ أنه بلغ الكمال، كان هذا الكمال نقصاً فيه – كما يذهب المتصوفة (10).

12– يعيش بعضُ دعاة الحداثة – مع الأسف – على التزوير فهم يزعمون – مثلاً – أنّ كلّ الشعر العربي، من إمرىء القيس إلى الجواهري: باطل! إنّه مجرد كلام موزون مُقفّى! صناعةُ كلام، أو نظام لغة! وبذلك يجهلون، أو يتجاهلون أنّ اللغة، في النهاية، هي مشروع من جهة، وَهَتْكٌ للظلمة التي تحجب عنا أسرار الكون والكائنات من جهة ثانية، فاللغة، كمشروع، علاقة سريّة تربط بين البشر من جهة، وبين الإنسان والأشياء من جهة ثانية.

نقول: إنها علاقة سريّة مثل علاقة الأنبياء بالربّ: (وما ينطق عن الهوى): وَحْيٌ وإلهام. ومثل علاقة الصوفيّ /الإنسان الكامل/ باللّه والأشياء: تأمُّلٌ واستغراق واتّحاد حدّ الأمّحاء بالمطلق والوجود: (ليت الفتى حَجَرٌ ..) إنها نوع من (ميتافيزيقا يتعذّر الدفاع عنها) حيث (يفضُّ سرُّ الحياة فضّاً مُلْغِزاً). وهذا ما يُحقق أُمنية هُولْدَرْلِنْ: (أنْ تكون إقامتُنا على الأرض إقامةً شعريّة)(11).

بمعنى أن الواقع/ الأشياء واللغة لا يُوجدان معاً. فأمّا أنْ يستلب الواقعُ، اللغةَ. فتصبح نثرية تقريرية. وإمّا أن ينصهر الواقعُ والأشياءُ في اللغة، فيصبح الكلام شعرياً. إنها: (كيمياء الكلمات)، وإلاّ كيف تكون: (الوردةُ والنارُ .. شيء واحد) – كما قال إليوت. أو كيف يجتمع الثلج والنار معاً، دون أنْ تُذيبَ النارُ، الثلجَ. ولا الثلجُ يُطفىءُ النارَ – كما جاء في المعراج!

13– حين نستذكر كيف ينبجس الكلامُ/ الشعر عند الشاعر العربي القديم، لحظة وقوفه على طللٍ أو مَوْقِدِ نارٍ منطفئة، أو أيّ أثر من آثار حُبٌ غائر في أعماق النفس.. نفهم كيف أنّ الشعر هو انفجار الذاكرة لحظة التقائها بالأشياء واللغة معاً، في لحظة خاطفة.. بمعنى استحضار عالمٍ مفقود، عالم من الرماد، أو الدِمن، أو الحجارة.. لكن كلّ شيء فيه مُفعم بالحياة. وبمقدور مُخيّلة خلاّقة، بعثه وتركيبه من جديد. إنها لعبة الوجود والعدم هذه التي يلعبها الشاعر. وهي ما يربط الشاعر بالمكان/ الوجود. ولكنه، أي الشعرُ، إذ يرتبط بالأشياء، إنّما ليكشف ما وراء هذه الأشياء، يكشف الممحيّ – المنفيّ عن المدن الفاضلة! المنسيّ أبداً، بين الترحال والمَحْوِ ومجهول البيان. وما وراء القراءة، وخلف الاستعارة!

أقول: حين نستذكر كيف ينبجس الكلام الشعري عند الشاعر العربي القديم، نفهم أن القصيدة هكذا تأتي مرّةً واحدة، وما يتبقّى بعض الفراغات التي يجب مَلْؤها، والاستطالات التي ينبغي قَضْمُها، وهذا يعني – الخَلْقُ لا يحتاج إلى نظرية، إنه ينطلق هكذا عفوياً، فجائياً، وكأنّ الأمر : كُنْ.. فيكون! وقد جُعلت الألفاظُ هي ما تُسمّي الأشياء. وأنْ تُسمّي الأشياء يعني

أن تدعها تُوجد. وبهذا يكون الشعر هو: (التسميةُ التأسيسيّة للكائن ولجوهر الأشياء)(12) فمن خلال السيطرة المذهلة للشاعر على الكلمات، يُؤسّس ويُوجِدُ، ويستكشف "المخفيّ" في المرئي.(13). ولكن - بالطبع - ينبغي السيطرة على العملية بمُجملها: (ألم يخلق الله الكون بكلمة) (وفي البدء كانت الكلمة) ثمّ وضع (القوانين المُنظّمة والمسيطرة بعد ذلك). لأن الشعر في كل زمان ومكان، وفي أية لغةٍ أو شكل جاء، هو هو: شعر - أو - لا شعر. أما النظريات في الشعر، فأنما توضع لتساعد في فهم الشعر وتذوّقه، وفهم تحولاته ومُتغيّراته التركيبية والبنيوية والدلالية. ثم منزلته في نسق البنية الثقافية حين يكون فاعلاً في هذه البنية.

14- ونعود إلى حداثتنا التي تقتات بزادها اللغوي. فنقول مع هايدغر، أنّ الشعر تأسيس باللغة - اللغة التي هي أهم مُقتنيات الإنسان - بمعنى أنها ليست المُقْتنى الوحيد - لكنها ما يؤسّس "أرضيّة حقيقية للثقافة".

ونقول: "ثقافة" ذاك أنّ الموضوع الفني مدينٌ بتعبيريّته إلى كونه يُقدّم عملية تنافذ تام وشامل لمواد متصلة باللحظة المُنقضية واللحظة القاطعة، حيث تكون الأخيرةُ إعادةَ تشكيل كامل للمواد المخزونة من تجربتنا السابقة..). (والنتيجةُ أنّ التشكُّلَ في صبغةٍ، معناهُ طريقة في التصوّر، وفي الإحساس، وفي عرض المادة المستخدمة على نحو يجعل منها وسائل جاهزة وفاعلة لتشكيل تجربة مماثلة لدى مَنْ هم دون موهبة المبدع الأصيل)(14).

▪- لا بأس من "اختراع الأسلاف" أو إعادة اكتشافهم وتلك مهمة النقاد والباحثين.

15- وعَوْدٌ، أيضاً، إلى (الأصيل) من الشعر، نقول: الشعر في جوهره الإنساني، هو مواجهةٌ للموت والذُّل والبؤس والتعاسة والكراهية.. الخ. مما يحيط بالفرد والمجتمع والإنسانية كان هذا منذ بداية الخليقة، تعبيراً عن وَجَع الإنسا المعذّب، المحروم، المُعرّض للموت والخراب. في لغة مشرقة، جميلة، نديّة، تجمع بين قدسيّة الجمال وقدسيّة الإنسان، هذا ما تؤكده ما جاءتنا من نصوص عن أوائل الحضارات، وما جاءت به الرُّسُلُ والأنبياء: هؤلاء الشعراء الأفذاذ المُتعالون عن "الأنا" ليكتشفوا ويصرعوا الشقاء الإنساني، ويرفعوا (العُقبَ الحديدية) عن أعناق البشر! لقد عاشوا في خطر. ونحن نعيش اليوم في خطر. والشعر أحد الوسائل المهمة الضرورية لمواجهة هذا الخطر. ولكن ليس شعر الشعارات والتهويمات والكلمات الجوف. إنه الشعر / الإبداع الذي يمتلك طاقته الحقيقية في التأسيس لمفاهيم جديدة في الحياة والفكر والجمال من خلال رؤيا كونيّة يتوحّد فيها الشاعرُ، والنصُّ، والعالم.

حقاً، إنّ ما يهمّنا القصيدة، وليس ما تقوله القصيدة، كما قال رتشاردز (15). لكن - وكما قال أيضاً، إنّ الكلمات التي تشكل القصيدة، حين تتّحد معاً، هي ما يستجلب ويُنسّق التجربة ويضبطها، فالكلمات كمفردات بحدّ ذاتها لا قيمة لها إلاّ بقدر ما تدلّ على شيء أو مكان أو زمان. لكن حين تتحّد الكلمات معاً، أي تصبح تعبيرات، تصبح شيئاً آخر مختلفاً، عالماً آخر، فمن حيث أن الخطاب الشعريّ هو ممارسة مُتميّزة لها استقلالها الخاص، لكنه من جانب آخر، جزء من التكوين الاجتماعي/ الثقافي المُحدّد تاريخياً، أي خطاب إيديولوجي، على أنّ نفهم من هذا: أنّ ما يجعل الشعرَ شعراً هو ما يجعل الشعر إيديولوجيّة(16).

▪- متى كنا في الحداثة، وكيف لنا أن ننتقل إلى عالم ما بعد الحداثة؟

أي: إيديولوجيا من نوع ما يسميها البعض Ideology hidden تتحدّد حالما يتحدّد شكل الخطاب لغوياً. ويأخذ النصُّ سَمْتَهُ من الأنظمة الشّعْريّة، حيث تحمل هذه الأنظمة - كما قال بارت - في طيّاتها إتفاقاً ضمنيّاً بين النص والقارىء حول الفرضيّات الأيديولوجيّة(17).

وباختصار، إنّ ما نُؤكّد عليه ليس انعزاليّة الفن، وإنما استقلاليّة الوظيفة الجماليّة(18). فالعمل الأدبي، كما ذهب تودوروف، تعبير عن "شيء ما" والغاية هي الوصول إلى هذا "الشيء" عبر القانون الشعري(19) فما لم تكن لقصيدةٍ دلالة، فلن تكون قصيدة، لأنّها لم تَعُدْ لغة(20).

❑

❑ الإرشادات:

(1) يُنظر أدونيس: (بيان الحداثة) كتاب (البيانات) 0 إصدار أُسرة الأدباء والكتاب في البحرين. 1993 - ص 56 - 57.
(2) ينظر مقال فوزي كريم: (المرايا الخادعة لحداثة الشكل) مجلة (نزوى) العدد 17 - يناير 1999- ص96- 97.
(3) ينظر مقال إيهاب حسن: (نحو مفهوم لما بعد الحداثة) مجلة (الكرمل) العدد (51) ربيع 1997 - ص 15 - 16.

(4) ينظر مقال فوزي كريم – مصدر سابق – ص 95.
(5) إيهاب حسن – مصدر سابق – ص 18 – ويمكن مراجعة الجدول الذي وضعه إيهاب حسن للتمييز بين الحداثة وما بعد الحداثة عبر فوارق تخصصيّة من علوم مختلفة: أدبية وعلمية واجتماعية ونفسيّة ولا هوتيّة.
(6) ينظر مقال صبحي حديدي: (الحديث، الحداثة، ما بعد الحداثة) مجلة (الكرمل) – مصدر سابق – ص 59.
(7) ينظر مقال فيصل درّاج: (ما بعد الحداثة في عالم بلا حداثة) مجلة الكرمل – مصدر سابق – ص 64.
(8) ينظر مقال محمد برادة: (الأدب وبويطيقا المجهول) مجلة (الكرمل) – مصدر سابق – ص 29.
(9) نشأة الفنون الإنسانية – ترجمة عبد الكريم الناشف – بيروت 1965.
(10) يُنظر ابن عربي في (الفتوحات المكية) وعبد الكريم الجيلي في: "الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل).
(11) ينظر كتاب (ليل المعنى) لصلاح ستيتيّة – حاوره جواد صيداوي: الصفحات: (208/211/210) كما جرى استيحاء ومناقشة بعض آرائه في أكثر من موضع.
(12) هايدغر، عن كتاب (متاهات): نصوص وحوادث في الفلسفة والأدب – ترجمة حسونة المصباحي – بغداد – 1990/ص27.
(13) رتشاردز – عن كتاب (أسس النقد الأدبي) ترجمة هيفاء هاشم – دمشق 1967– ص118.
(14) إمبرتكو إيكو – مقال: (تحليل اللغة الشعرية) مجلة (الحياة الثقافية) تونس – ع – 79/1996 – ص72.
(15) مصدر سابق: ص 111.
(16) يُنظر مقال: (الخطاب الشعري بوصفه إيديولوجيا) لأنتوني إيستوب – ترجمة حسن البنا. مجلة (فصول) المصرية – ع 3– 1985– ص99.
(17) يُنظر مقال: (التفسير والتفكيك والأيديولوجية) لكريستوفر بطلر – ترجمة نهاد صليحة – مجلة (فصول) ع3–1985–ص85.
(18) جوكابسن: قضايا الشعرية – ترجمة محمد الولي ومبارك حنون – دار توبقال – المغرب 1988 – ص19.
(19) الشعريّة – ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة – دار توبقال – المغرب 1987– ص22.
(20) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية – ترجمة محمد الولي ومحمد العمري – دار توبقال – المغرب 1986 – ص31.

□□□

dŝnžŽiFẓ˘
ū˘ Ŭźi5l ˆ dŽi–NŭŽi5l ˆ 5ɛ

د. عبد الله محمد الغذامي

-1-

1-1 في الأصل لم يكن القارئ

قال الفرزدق: (كان الشعر جملاً بازلاً عظيماً فنحر فجاء امرؤ القيس فأخذ رأسه، وعمرو بن كلثوم سنامه، وزهير كاهله، والأعشى والنابغة فخذيه، وطرفة ولبيد كركرته، ولم يبق إلا الذراع والبطن فتوزعناهما بيننا)(1).

لقد جاءت القصة في مساق السخرية من شاعر صغير مبتدئ كان قد عرض شعره على الفرزدق فراح الفرزدق يسخر منه ومن شعره، ويقول له هذا القول عن(الجمل البازل) الذي تقاسمه الرجال الفحول(الأوائل) ولم يبق منه شيء.

هذا قول ظاهره السخرية، ولكنه ينطوي على تصور عقلي له جذوره وله ممارساته العريضة قديماً وحديثاً.

وهو تصور يستند على ركيزتين: الأولى هي تلك التي ترى أن الأول أسبق وأقدر وأعظم، وبالتالي فإن الأول ما ترك للآخر شيئاً. ولذا فإنه نحر الجمل أولاً، ثم أخذ أجود ما فيه، وترك لنا الفضلة الحقيرة نتقاسمها.

■* السلطة تفرز من داخلها معارضة تتحداها وتحاول نقضها.

والضمير في(لنا) لا يخص الفرزدق وجيله، ولكنه ضمير مفتوح لنا كلنا الذين نقتات على بقايا الجمل المذبوح في الزمن الأول القديم.

إننا نعيش على الفضلات من جهة، وليس لدينا جمل حي آخر ننحره ونأكل من رأسه وكاهله، من جهة ثانية. والأولون لم يتركوا لنا شيئاً، وبالتالي فنحن لن نترك شيئاً لمن هم بعدنا.

أما الركيزة الثانية فهي ناتجة عن الأولى ومتولدة عنها، وبما إن الأول يأخذ الأفضل ولا يترك للاحق شيئاً سوى الفضلة فإن الأول -دائماً- يحتقر الآخر ويسخر منه ويتعالى عليه. وحكاية الفرزدق هنا ليست سوى عينة على مواقف كثيرة متكررة يتجلى فيها دائماً تعالي الكبير على الصغير وتعالي الشاعر على الشاعر منذ أيام خيمة النابغة التي كانت تجسيداً لصورة الواحد الأفضل الذي لا سواه، وهي صورة تتكرر

في كل مرة يحتك فيها شاعر مع شاعر آخر ليكون أحدهما هو الأفضل إطلاقاً وبالقطع، حتى إن الفرزدق كان يسرق أشعار الصغار المبتدئين لأنه أحق بها منهم ويأخذها بقوة لسانه وبحد السيف أيضاً(2).

هذا صراع الأقوياء سادتنا أمراء الكلام، كما وصفهم الخليل بن أحمد(3).

أما رعايا الكلام الذين هم القراء، فهم آخر الآخرين الذين ليس لهم من(الجمل) ولا حتى فرثه ولا دمه. ولقد ذكر الفرزدق أن الجزار طلب الفرث والدم(فقلنا هو لك).

■كان النسق المتسلط يرى أن الشعر جمل فحل مذكر ولذا فهو غير ولود.

هؤلاء هم أمراء الكلام أكلوا الجمل بما حمل وبخلوا علينا حتى بحق البصر في الشعر. وهذا كعب بن زهير يقول لنا نحن القراء رعايا الكلام: أنا أبصر بشعري منكم(4) وبذلك يسد علينا كل الطرق إلى الجمل المنحور.

هذه حالة تسلط نخبوي تبدأ بتميز فئة من البشر على من سواهم ثم تتمايز هذه الفئة من داخلها لتنتهي الغلبة لواحد يرى نفسه الطائر الأوحد(أنا الصائح المحكي والآخر الصدى)(5). هذا أمير الأمراء وشاهنشاه الجمل.

وكما هو الشأن مع كل حالة تسلط فإن السلطة تفرز من داخلها معارضة تتحداها وتحاول نقضها. ولذا رأينا محاولات

الباقلاني التمردية ضد أمير الشعراء الأول ومحاولات العقاد ضد أمير الشعراء الثاني. فقوض الباقلاني أشعار امرئ القيس وهزأ منها، أي من رأس الجمل(6). وكذا فعل العقاد مع أحمد شوقي(7) ولم يغادر الاثنان عضواً من أعضاء الجمل البازل إلا بعد أن هشماه وكسراه وقطعاه إرباً.

1-2 [illegible] : إذا سمعت الرجل يقول ما ترك الأول للآخر شيئاً فاعلم أنه لن يفلح(8). ويتجاوب مع هذا ويتساوق معه قول أبي تمام(9).

يقول من تقرع أسماعه   كم ترك الأول للآخر

وهاتان إشارتان إلى نسق ذهني مفتوح ومتفتح يرى أن العقل البشري طاقة حية متنامية وأن الجمل البازل ليس فرداً فريداً ولكنه جمال بزل متعددة.

وإن كان النسق المتسلط يرى أن الشعر جمل فحل مذكر ولذا فهو غير ولود، وإذا جرى نحره على أيدي الأوائل فهذه هي النهاية والغاية. ابتدأ الشعر بذي القروح وانتهى الشعر بذي القروح ولم يبق سوى الفرث والدم اللذين أكلهما الجزار.

إن كان هذا هو منطلق النسق المتسلط فإن النسق المفتوح يرى أن الشعر ناقة ولود وليست جملاً بازلاً– والبازل تعني الاكتمال والتمام، ومن ثم الإغلاق والانتهاء(10) بينما الناقة معطاء ولود وكل عطاء هو إنتاج ومفتاح إنتاج. ولذا فهو باب للفلاح–كما ينص الجاحظ– وهو باب لعلو الصوت ومداخلته لأذان القارئ المستقل–كما يرى أبو تمام–.

ولكن النسق المفتوح يظل نسقاً محاصراً ومحاطاً بحدود تضربها الثقافة السائدة من حوله. والسيادة ولا شك هي للنسق المتسلط الذي يتجلى في معظم الأفعال الثقافية والإبداعية والاجتماعية، ولذا فهو الأقوى والأمكن. ومنه جاءت الحرب ضد أبي تمام وضد إبداعه المتمرد على(الجمل البازل)، ولذا قال صوت النسق المتسلط عن شعر أبي تمام: إن كان هذا شعر فما قالته العرب باطل.

وكلمة باطل هنا كلمة سلطوية قمعية يصدر عنها حكم قسري على شعر أبي تمام بوصفه باطلاً يجب إخضاعه وتجب إعادته إلى بيت الطاعة لأن المنطق يلزمنا باعتبار شعر العرب حقاً وليس باطلاً. ومن غير المعقول أن يكون شعر العرب باطلاً، وإذا جرى الخيار بين باطلين فالحق سينعكس ضد الضعيف الصغير الطارئ، ومن ذا يجرؤ على مقارعة(الجمل البازل).

ومن فعل هذا وتجرأ فإنه سيموت في شبابه كالسيف في غمده يأكل بعضه بعضاً(11). لقد أكل أبو تمام بعضه بعضاً لأنه لم يجد من لحم الجمل البازل ما يمكنه أن يتغذى به فأكل من لحمه هو ومات قبل أوانه.

■* قال المتنبي يوماً لابن جني: أتظن أن عنايتي بهذا الشعر مصروفة إلى من أمدحه.؟!

ولكنه قبل أن يموت استطاع أن يقدم لنا مثالاً راقياً على مناهضة النسق المتسلط، وتجلى هذا في تبنيه للبحتري المختلف عنه إبداعياً فنياً، وفي تعامله الإيجابي مع أشعار العرب المختلفة عن أشعاره، وذلك في مختاراته الراقية في حماسته. وهذان موقفان مبدئيان مع المخالف والمغاير ولم يضق صدر أبي تمام بالآخر ولا بالصغير اللاحق لأن أبا تمام ينتمي إلى النسق الثقافي غير المتسلط الذي يؤمن بالاختلاف والانفتاح والتعدد وإمكانية التطور (وكم ترك الأول للآخر) والثقافة عنده كتاب مفتوح وليست بازلاً منحوراً.

1-3 [illegible] ، أما الثاني، فإنه يكافح من أجل إسماع صوته والحفاظ على هذا الصوت لكي لا يموت في شبابه ويأكل بعضه بعضاً ولكي يحصل على قطعة من لحمة البازل الأول.

وطغيان أحد النسقين لا يلغي الثاني من الوجود وإن حاصره وقمعه، ولذا نجد علامات على وجود مزدوج للنسقين معاً لدى الفحول آكلي البازل. وهذا المتنبي صاحب الصوت الأوحد–حسب مواصفات النسق المتسلط– يقف بحياء نادر أمام ابن جني بوصف ابن جني قارئاً حراً لم يذق لحم البازل ولم يطعمه قط. يقف المتنبي أمامه ويسر له بسر خطير دارى المتبني عنه عيون النسق البازل. قال المتنبي سره ولم يشأ إعلانه ولكن ابن جني روى لنا السر وقال:

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] (12).

هنا فيما يرويه ابن جني نرى وعياً ثقافياً مفتوحاً على القارئ ودور الفعل القرائي في الصياغة الشعرية حتى لقد صار الغائب أهم من الحاضر والبعيد أهم من القريب والمتذوق أهم من المانح، وبالتالي فإن عطايا العقول أهم من عطايا الأمراء.

وكأنما القراء قد صاروا هنا هم أمراء الشعر والكلام والمانحين للهبات العظام، ولم يعد الشاعر يحتكر معانيه ويخبئها في بطنه، ولم يعد أبصر بشعره من قارئيه.

هذا فتح جليل ولكنه سر غير معلن لأن المتنبي لم يكن ليرضى بالقراء بديلاً عن(البازل) وأراد أن يشبع من الجمل ويشبع من رعايا الكلام في الوقت ذاته.

ومن قبله كان لأبي نواس حكاية وردت هكذا:

(مر أبو نواس بأستاذ يشرح لطلبته مطلع قصيدته الشهيرة: ألا فاسقني خمراً وقل لي هي الخمر – وقال الأستاذ إن الشاعر أبصر الخمر فانتشت حاسة التبصر، وشمها فانتشت حاسة الشم، وتذوقها فانتشت حاسة الذوق، ولمسها فانتشت حاسة اللمس، وبهذا بقيت حاسة السمع محرومة من النشوة، فقال الشاعر: وقل لي هي الخمر. وبهذا القول انضمت حاسة السمع إلى بقية الحواس المنتشية. وتقول الرواية إن أبا نواس–منتشياً بهذا التفسير– دخل على ناقدنا فقبل يده ورأسه وقال له: بأمي أنت وأمي! فهمت من شعري ما لم أفهم)(13).

هذا احتفال وانتشاء بثقافة القارئ واعتراف بهذه الثقافة لا يفسده إلا أن الشاعر نفسه هو من اعترض على يونس وأبي عبيدة وأنكر عليهما البصيرة في الشعر واحتكر معرفة الشعر على الشاعر وحده(14).

وهذا مثال على تضارب النسقين داخل الذات المثقفة، ثم إنه علامة على غلبة النسق المتسلط، لا سيما وأن حالات الانفتاح هذه مشوبة بشائبة الأنانية. فالمتنبي يحتفي بقارئه ابن جني لأنه أخلص في خدمة الذات الشاعرة، مثلما أن احتفاء أبي نواس كان عملاً نرجسياً أمام هذا الأستاذ الخدوم بوصفه أحد الرعايا المخلصين لأميره الشاعر.

وفي المثالين معاً يظل القارئ فرداً– وليس نموذجاً– وهو فرد محدد بشخص معين وحادثة معينة مما يغلق النسق ويجعله صورة أخرى لطغيان الذات بنسقها المتسلط.

والشاعر أمير بينما القارئ خادم مخلص، ولو اختلف أحد القارئين هنا، ابن جني أو الأستاذ، وقالا بنقيض رأي الشاعر لجاءنا من يقول(وعداوة الشعراء بئس المقتنى) ولجلدهما الشاعران جلد غرائب الإبل تأديباً لهما على تمردهما على السادة الشعراء الأمراء.

■* ولولا خلالٌ سنها الشعر ما درى بناة الندى من أين تؤتى المكارم.

1– الكي ز كق اجفع اكلجغمى آم اجفع خخهي ب سعفي ب ع م ي ة سدعب الصخ لب . إن الأمر أخطر من ذلك وأبلغ. فالشعر (ديوان العرب به حفظت الأنساب وعرفت المآثر)(15) وهو (علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه)(16). وإذا كان ديوان المآثر وديوان العلم مشوباً بشائبة(النسق المتسلط) وتتجسد فيه صفات الأنا المطلقة وغلبة الصوت الأول ومبدأ اقتسام الحظوظ مبكراً فهذا تأسيس ذهني له مخاطره الثقافية والإبداعية.

واستعارة(الجمل البازل) كما ساقها الفرزدق تحمل معها دلالات الفحولة والقطعية. فهذا الجمل قد جرى نحره وتقاسمه ولم يبق منه شيء لآت يأتي، فما ترك الأول للآخر شيئاً، ومن هنا فإن(الآخر) محروم من الإبداع ولن يجد جملاً بازلاً لينحره ويأكل من أعضائه الجليلة.

وهي استعارة مادية تحول فيها المعنوي الخالد إلى مادي مستهلك. وجاء تبعاً لذلك تحويل الشعر وتسخيره لأغراض مادية وصار التكسب بالشعر من أجل ابتلاع لحم الجمل البازل. ولا ريب أن الديوان الذي هو علمنا وكتاب مآثرنا كان علامة تنوير وتربية إلى أن جاء النابغة والأعشى ففتحا باب المديح. ومن هذا الباب انفتحت ثغره سحيقة وهوة عميقة في ديوان العرب، وما فيه من مآثر، فتشوهت كثير من صفحات المآثر وانكسر شرف الكلمة وكرامة البلاغة وعلا صوت الفردية والأنانية وعبودية الذات المتسلطة والكسب المادي الصريح. وجاءت من هذا الباب رياح لا تنوير فيها ولا تربية ومنها تعززت فكرة الفرد الأوحد والصوت المطلق والنسق المتسلط، حتى صار الشعراء أمراء وعداوتهم بئس المقتنى،

وذلك أقسى أنواع التسلط وأسوأ النماذج الذهنية.

ولذا يأتي صوت أبي تمام ضارباً في الصميم حيث يقول(17):

ولولا خلال سنها الشعر ما درى ... بناة الندى من أين تؤتى المكارم

■* فئة النسق المتسلط بوصفه نسقاً منحازاً تقمع رموز النسق المفتوح.

وكأنه بذلك يسخر من الباطل الشعري المزيف وينعي شرف الكلمة.

ولا شك أن أبا تمام كان صوتاً منفتحاً -مع ما في شعره من مديح يشوبه-، وهو صوت لا يمثل الغالبية والسائد، ولذا حاربوه ووصفوه بالباطل.

وهناك أصوات أخرى من غير الشعراء، منها ما رأيناه للجاحظ أعلاه، ومنها قوله(إن كل ما جعل الشيء جميلاً فهو أجمل منه)(18).

ولا شك أن الجاحظ هنا يشير بطرف خفي إلى مفهوم القارئ النموذجي، وهو الكائن المسحوق، ولكنه هو القوة التي تملك تحريك النص والكشف عن جمالياته، وبما إنه كذلك فإن ما يجعل الشيء جميلاً فهو أجمل منه. وعلى هذا يكون القارئ مهما أهمية توازي أو تفوق أهمية الشاعر نفسه.

وهذه إرادة ذاتية للقارئ ومهارة ثقافية عنده تنبع منه وتبتدئ به لا بالشاعر ولا من الشاعر. والدليل على ذلك أن القارئ يستطيع حرمان النص من هذه المنحة الكريمة، كما فعل الباقلاني وكما فعل العقاد حيث حجبا جمالهما عن امرئ القيس والبحتري وعن أحمد شوقي فجاءت الأشعار خالية من الجمال ومحرومة منه بسبب الفعل القرائي الحاجب.

إن الفعل إذا ما أسند إلى القارئ ورضي الشاعر الراعي برأي الرعية القراء فهذا فتح إبداعي لا يأتي منه سوى الخير والجمال، ولذا قال يونس، اللغوي والقارئ المتفتح، واصفاً بهذه الكلمات: (الشعر كالسراء والشجاعة والجمال، لا ينتهي منه إلى غاية)(19).

وهذا كلام ينقض دعوى الفرزدق وسلطويته، فالشعر غير منته وليس جملاً بازلاً، ولكنه قيم معنوية وذوقية راقية وغير منتهية، إنه سراء وشجاعة وجمال.

هو جمال -بفتح الجيم- وليس جمالاً -بكسرها- وما بين الفتح والكسر نقف نحن على ثقافتين وعلى عقليتين، تختلف إحداهما عن الأخرى. فالكسر يحول الجميل إلى جمل منحور ويكسر القيمة الإبداعية ويغلقها على نخبة مختارة تحتكر القول والفعل وتحرم كل ما عداها في تسلط غاشم متعمد. بينما الفتح يفتح الجمال ويحرر الكلمة من كسرها ويتركها مفتوحة وطليقة لا تنتهي إلى غاية.

يطلق يونس تشبيهاته في مواجهة استعارة الفرزدق ويقدم السراء والشجاعة والجمال في مقابل الجمل البازل. يطرح قيماً معنوية في مقابل قيمة مادية.

ولذا ينتهي نموذج النسق المتسلط ليتأسس على أساس مادي دموي(جمل بازل منحول ومقتسم)، وبالتالي فهو منته ومنحاز ومغلق، ويقابله النسق المفتوح المتأسس على تصورات معنوية، ومن ثم فهو نسق غير منته وغير منحاز.

ولذا نرى فئة النسق المتسلط بوصفه نسقاً منحازاً تقمع رموز النسق المفتوح، وجرى ليونس نفسه أن تعرض لقمع أبي نواس الذي سلب من يونس حقه في تذوق الشعر والتحدث فيه(20). ولكن هذا لم يدفع يونس إلى انحياز مشابه وظل يزن الشعر بميزان الجمال -بفتح الجيم- وليس الجمال بكسرها. وحافظ على توازنه الذهني وتحرره الفكري.

ومثله عبد الله بن المقفع، هذا الأديب الناثر -غير الشاعر- الذي أخذ نفسه باتجاه مضاد للنسق المتسلط وأباح لنفسه أن ترى الجمال وتتذوقه من غير انحياز. وقال كلمته الجميلة: (اللؤلؤة الفائقة لا تهان لهوان غائصها)(21).

وهذا مبدأ عادل في تقدير الجمال وتذوقه وكأنما يشير إلى مقولة(موت المؤلف) من وقت مبكر.

ونجد مقولة لابن حزم تدفع بهذا الاتجاه في قوله(22):

إذا ما وجدنا الشيء علة نفسه ... فذاك وجود ليس يفنى على الأبد

ولا شك أن هذا معنى يلامس مفهوم تركيز الرسالة على نفسها الذي هو معنى الشاعرية(Poetics) كما جاء لدى ياكوبسون(32).

وهو إدراك لجمالية الجميل من جهة، ولا نهائيته من جهة ثانية. وإذا ما كان الجميل جميلاً وغير نهائي فهذا يفتح الباب للقارئ الذي سيكون أجمل من الجميل لأنه هو من سيجعل هذا الجميل جميلاً بإعلانه عنه وكشفه لجماله.

وهنا نلاحظ الجاحظ وابن المقفع ويونس وهم كتاب وقراء متميزون، وكونهم كتاباً وقراء هو ما جعلهم يدفعون باتجاه النسق المفتوح لأنهم من رعايا الكلام وليسو شعراء ومن أمراء الكلام من ذوي النسق المتسلط.

■* إذا ما وجدنا الشيء علة نفسه فذاك وجود ليس يفنى على الأبد.

-2-

2-1 و م قدقهك لدجخإلهمزقـك لةزكى) وطغيان هذا النسق على ما عداه عبر تجسده في النص الإبداعي واتخاذ الشعر وسيلة وواسطة لترسيخ هذه الذهنية، فإن هذا لا يعني-بحال- استسلام الثقافة وخنوعها لهذه السلطوية. ولقد رأينا نماذج لشعراء ولقراء متميزين ممن ناهضوا سلطوية النسق وطرحوا آراء متحررة ومنفتحة ولمصلحة القارئ. والقارئ هنا مفهوم يشير إلى ما هو شعبي وجماهيري وغير نخبوي ورسمي، إلى ما هو خارج السلطة والنسق المهيمن.

وبإزاء النماذج الفردية هناك نماذج كلية جماعية لم تخضع لشروط النسق المتسلط وتمردت عليه.

ولكي أوضح مرادي فسألجأ إلى حكاية مشهورة وقريبة تبين لنا فعل الثقافة ضد النسق وضد القيود وهي حول المثل الشعبي الذي يقول(اللي يختشوا ماتوا).

وهو مثل يتردد اليوم على ألسنة الناس قاصدين منه أن أهل الحياء والمروءة ماتوا. ولكن العودة إلى أصل الحكاية تعطينا دلالة مختلفة.

والحكاية تقول إن حريقاً شب في بيت للطالبات في القاهرة، وكان البنات يرقدن على سررهن وسط الليل والستر وليس عليهن سوى ملابس النوم، ولما أحسسن بالحريق هب بعضهن هاربات إلى الشارع في ملابس غير ساترة، بينما تردد أخريات ومنعهن الحياء من الخروج من غير ستر واق فتداركتهن النار واحترقن.

وصار الناس يحكون عن الحادثة ويقولون إن(اللي اختشوا ماتوا) وهن البنات اللواتي منعهن حياؤهن من الهرب فمتن محترقات(24).

■* إن الثقافة كائن واع وذات حية فاعلة تختار وتتصرف.

إن الحكاية لا تحمل أية دلالة بلاغية ولا يتولد عنها مثل يمكنه أن يسير، ولكن الثقافة تقتحم وحدة النص وتقتطع الجملة من ظرفها وتطلقها حرة بدلالة حرة تجعلها مثلاً سائراً بدلاً من كونها جملة مقيدة.

إن حكاية المثل تشبه استعارة(الجمل البازل المنحور)، إما إطلاق الجملة وتحريرها فهي مثال على صورة الجمال الذي لا ينتهي إلى غاية.

لقد كانت الجملة غاية الحكاية فصارت بعد تحريرها نصاً حياً شارداً، شرد من أسره الواقعي إلى طلاقة بلاغية دلالية.

كان هناك حاجة ثقافية لقول سائر يعبر عن إحساس الناس ومشاعرهم فجاءت الثقافة لتستجيب لهذا الطلب.

إن الثقافة هنا كائن واع وذات حية فاعلة تختار وتتصرف. ولتصرفاتها أمثلة كثيرة جداً. منها معظم الحكم والمأثورات والأقوال السائرة والأمثال حيث يجري دائماً تحرير النص من قيوده الواقعية وإطلاقه، ولذا صاروا يقولون عنه السائر والشاردة وأطلقه مثلاً. ودلالات السير والشرود والإطلاق تشير إلى عملية التحرير والفتح، مما هي أفعال تصدر عن الذات القارئة وعن الذات المستهلكة للنص وليس عن مؤلف الحكاية وفاعلها.

هذا من أفعال رعايا الكلام وليس من أفعال أمراء الكلام.

ومن ذلك ما نراه دوماً من تحرير أبيات شعرية من قيودها النصوصية وإطلاقها لتدل على خلاف ما تدل عليه داخل بيئتها الأولى منها البيت(وما أنا إلا من غزيه إن غوت غويت... الخ)(25) وبيت(ما أرانا نقول إلا معارا... الخ)(26).

والثقافة ترى ما لا يراه الشاعر وهنا تتضارب رؤيتان إحداهما للسيد أمير الكلام والثانية ثقافية جماهيرية، وسارت الأمور على وجهين أحدهما سلطوي متحكم ومتعال ومنحاز يستجيب لشروط الذات ويحتكم إلى الفردية، والثاني حر ومفتوح يحس بالحاجة الجماعية ويتفاعل معها.

ولكل واحد منهما ممثلوه ولذا نسمع أقوالاً هي بمثابة الاتهامات التعسفية ضد أي فعل قرائي متفتح. فنرى من يصف القراءات الحرة بأنها(تقويل للنص ما لم يقله) وأنها(تلوي عنق النصوص).

وهذه اتهامات تنطوي على خنوع لشروط النسق المتسلط، لأنها تتأسس على اعتقاد أن النص له قول راسخ ومحدد وأنه ذو معنى واحد، وأن للنص عنقاً غير قابل للوي- أي أنه عنق جمل بازل منحور.

وهذا افتراض واهم، إذ لا قيمة لقراءة تقول لنا ما قد قاله النص. إن النص إذا كان قد قال قوله فهذا يحسم ويجب كل قول بعد ذلك. وبئس بهذه القراءة التي تقول لنا قولاً قد قيل فعلاً وترسخ في النص نفسه. ولو فعلنا ذلك فهذه ثرثرة وترهل يغنينا عنها النص.

أما لوي عنق النص فإن أي نص لا يلتوي عنقه سيكون نصاً متخشباً يابساً يسير على خط واحد متحجر لا يقوى على الالتفات يميناً أو شمالاً. ونحن نعرف أن من أجل بلاغيات القول هو (الالتفات) وهو قدرة الكلام على تحويل مساراته وإدارة عنقه واستدارة رقبته وتقبلها لهذا كله.

2- [illegible] وهي -بالضرورة- شروط جماعية كلية حرة. على عكس مرامي الشاعر التي هي فردية ومقيدة ولذا جاءنا مفهوم(المعنى في بطن الشاعر) ليكون عنواناً وشعاراً على(النسق المتسلط) وما وراءه من ذهنية فردية، منذ أن أكل الشاعر الجمل البازل وصار اللحم كله في بطنه.

وما دام الشعر جملاً بازلاً أكله من أكله بعد نحره فلابد أن يكون المعنى في بطن الشاعر.

ولكن حركة الثقافة بوصفها صوت الجماعة لم تترك الشاعر مع الجمل بما حمل، لقد أدخلت يدها في فم الجزور وحركت لسان الجمل المنحور لكي يقول ما لم يقله الشاعر ولكي ينطق بمراد الناس وبحسهم.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

■* الثقافة ترى ما لا يراه الشاعر وهنا تتضارب رؤيتان إحداهما للسيد أمير الكلام والثانية ثقافية جماهيرية.

وهذا مرتبط عضوياً بمفهوم نقدي متوهم حول(نية المؤلف)(27) ونية المؤلف وبطن الشاعر مفهومان يكمل أحدهما الآخر. فالنية هي المعنى المبيت الكامن وراء الفعل، ولن يكون للنية في العمل الأدبي من اعتبار إذا لم تنتقل من المؤلف إلى النص، فإذا انتقلت فعلاً إلى النص فهي -إذن- نية النص وليست نية المؤلف. وسوف تكون نية للقارئ الذي يداخل المقروء ويتفاعل معه.

وهنا نرى رحلة نوعية مماثلة هي:

[illegible] .

[illegible]

[illegible]

وهذا هو ما يحقق نصوصية النص ومقروئيته ولو وقفنا على الخطوة الأولى وحجرنا النص فيها فهذا معناه إغلاق النسق وتغليب صوت الفرد الأوحد وإلغاء صوت الثقافة والزمن والأمة.

يحتاج النص دائماً إلى أن ينتقل وإذا انتقل تحرر وإذا تحرر انطلق وصار إبداعاً، ولا شك أن هناك بطناً أول بدائياً مثل رحم الأم ولكن الجنين يخرج من ذلك البطن إلى بطن أرحب وأوسع وأدوم. وبطن الشاعر ضيق ووقتي وكذا بطن المناسبة وهو ضيق ومحدود ووقتي.

ولا بد للنص أن يتخلص من البطن الأول. وهذا ما أدركه أبو تمام بحذاقة ماهرة حيث نقرأ قوله(28):

ولقد أراك فهل أراك بغبطة	**والعيش غض والزمان غلام**
أعوام وصل كاد ينسي طولها	**ذكر النوى فكأنها أيام**
ثم انبرت أيام هجر أردفت	**نحوي أسى فكأنها أعوام**
ثم انقضت تلك السنون وأهلها	**فكأنها وكأنهم أحلام**

ثلاث مراحل يمر بها النص: الأولى(الأعوام الوصل) وهي حالة واقعية مباشرة حيث الوصل والهناء الفعلي بين المحبين، والثانية(أيام الهجر) إذ تنفصل عن الواقع إلى إزاحة الحدث بواسطة البين والهجر وفصل الذات عن الآخر وعن الحدث، ثم تعقبها المرحلة الثالثة مرحلة الأحلام(فكأنها وكأنهم أحلام) وهي تحويل الحدث إلى حلم يتجاوز الواقع الأول مروراً بالهجر وهو عملية

الفصل. وما الأول إلا رحم الحدث وبطن الشاعر. أما الثاني فهو رحم النص وبطن اللغة، بينما الثالث هو بطن القارئ.

هنا يتحول المعنى ليصل إلى منطلقه الأبدي عبر الحلم وعبر القارئ وتتحول النية من مختبئها في بطن الشاعر إلى النص ثم إلى القارئ.

ولم يك ذلك ممكناً لو لم يتحول الواقع إلى انفصال ثم إلى حلم ليصنع لنا نصاً يحمل وعياً إبداعياً منفتحاً.

هذا اللاواقع هو ما أحس به صلاح عبد الصبور في قوله(29):

ملق سى؟ فى ضعدزمد حيى م

فحيخشى هلايهل م

كقد لقد م

سى؟ غلي ا غ لص جد م

هذا الغريب الغامض الحنون المختفي غير البين هو المعنى حين يصبح في بطن القارئ.

في حالات الفصل والانفصال يجري تحرير المعنى وإطلاقه، ولا يتسنى الإبداع إلا بعد الفصل، ولقد قال رسول حمزاتوف مرة إن القرويين(لا يتكلمون عن الحصان حين يمتطونه، بل حين ينزلون عنه)(30).

■* للثقافة حسها وشروطها ومراميها وأغراضها، وهي شروط جماعية كلية حرة.

إن المعنى قيمة حرة، وبما أنه كذلك فإنه يعرف طرقه الخاصة ومسالكه الدقيقة التي تجعله يسير ويشرد بما أنه قول سائر وكلمة شرود أعني مثلاً سائراً ومثلاً شروداً لا يقوى بطن الشاعر على حبسه ومنعه. وبطن القارئ أولى به ولا شك.

-3-

لندخل الآن مدخلاً عملياً إلى الفعل القرائي، وسنجعل وقفتنا على قصيدة(العودة) لإبراهيم ناجي(31).

وهي قصيدة حظيت باهتمام عريض إذ أنها نص مقرر في معظم الجامعات العربية. وهذا يعني أن القصيدة أخذت على أنها مادة معروضة للمشرحة القرائية، وأن فيها إمكانات قرائية تسمح بانفتاح النص وتعدده.

ولابد-بادئ ذي بدء- أن أشير إلى عبارة دقيقة قالها خير الدين الزركلي واصفاً تجربة إبراهيم ناجي الشعرية حيث يقول عنه: (عالج النظم زمناً حتى جاء به شعراً)(32). وهو حكم دقيق على مسيرة ناجي الشعرية تكشف عن سمتين من سمات ناجي وشعره، وهما سمتان لا تتمايزان دائماً بل تختلط إحداهما مع الأخرى. ولا يظهر الفارق إلا بواسطة الذائقة القرائية المدربة التي تفرز الشعر عن النظم، وكانت كلمة الزركلي حكماً قرائياً ثاقباً يصدق على شعر ناجي ويحدد معضلته النصوصية.

وهذا يكشف لنا عن حاجة النص إلى القارئ احتياجاً يفوق حاجة النص لمؤلف، لأن المؤلف منته والقارئ باق، ولقد لمس الشعراء هذه الحاجة ومارس بعضهم دور القارئ لنصه. وقد روي عن كعب بن زهير أنه كان يمتدح شعره ويقول لنفسه أحسنت وجاوزت والله الإحسان، كما روي عن الكميت وشعراء آخرين مواقف مثل هذه(33).

وهذا يكشف عن إحساس المبدع بحاجة نصه إلى قارئ يأخذ بيد النص ويتبناه. وما فعل كعب والكميت إلا ممارسة لهذا الدور واستجلاب له وإغراء بالنص وكأن ذلك من باب تسويق النص والإشهار عنه والدعاية له.

إن المبدع منتج لمادة ولا قيمة للإنتاج إذا لم يتسوق لدى المستهلك. وهذه مسألة وعاها الشاعر وطلبها وسعى نحوها.

■* من بطن الشاعر إلى بطن النص إلى بطن القارئ.

وإن كانت حاجة النص إلى القارئ واضحة وضوحاً لا يحتاج إلى تأكيد إلا أن هذه الحاجة لا تتحقق على درجة واحدة في الإتقان، بل إن هناك قراءات تقتل النص وتفسده، مثلما أن هناك قراءات ترتقي بالنص وتفتح له آفاقاً تتجاوز أحلام النص ومبدعه- كما جرى من قارئ بيت أبي نواس السابق، وكما نقل عن المتنبي من قوله ابن جني أدرى بشعري مني-.

وأقول تباين يحدث في مستويات القراءات هو عن نوعين بارزين:

أحدهما: القراءة الفردية التي ترى أن البيت الشعري وحدة مستقلة مكتملة المبنى والمعنى، وترى أن الذات القارئة ذات فردية كاملة ومستقلة. وهذا النوع من القراءة تمثل ممارسات قرائية عريضة وطاغية، وهي الأغلب على الخطاب البلاغي والنقدي والأكاديمي. وهي تكرار لذهنية(النسق المتسلط) من حيث إنها ذاتية فردية، ومن حيث إنها مغلقة ووثوقية، ومن حيث تغليبها السائد والموروث والمعجمي والتاريخي على المختلف والمغاير والمبتكر. وسيكون لمراد الشاعر ونية المؤلف لديها شأن محفوظ ومقدس.

والمعنى عندها في بطن الشاعر . وهي قراءة تأتي لخدمة المقروء والخضوع له.

والثانية: هي القراءة الكلية -وإن جرت من ذات محددة- وهي قراءة تنطلق منطلقاً جماعياً فهي لسان الثقافة وضمير المعرفة، والنص عندها علامة دالة لا تنتسب إلى المؤلف المفرد ولا تنحصر في زمن ميلاد النص ولا في ظروف إنتاجه، ولكنها ترى النص وكأنما هو (مفردة) في (الجملة) الثقافية. والوقوف على النص ليس وقوفاً بلاغياً جمالياً يستجلي أناقة النص وحلاوته ولكنه وقوف على علامة ثقافية لا تدل على نفسها ولا على قائلها وإنما هي خلية في جسد، والكشف عن الخلية هو كشف عن الجسد كما أن تحريك هذه الخلية وإحياءها وإطلاقها كل ذلك فعل استكشافي وفعل استنهاضي لإبداعية الجسد الذي هو الثقافة متمثلة باللغة بوصف اللغة كائناً حياً وبوصف الإنسان ذاته لغة.

وبما أن الإنسان لغة، أو علامة لغوية، والنص كذلك، فإن لقاء الإنسان مع النص هو لقاء كائن لغوي مع كائن لغوي آخر، والتزاوج بينهما يولد ناتجاً لغوياً يحتسب لمصلحة الثقافة والمعرفة، وليس لمصلحة فردية للمؤلف المفرد أو النص المحدد.

إنها قراءة كلية تبدأ بالنظر إلى النص ذاته على أنه مجموعة خلايا متعاضدة، وكل بيت في القصيدة هو بمثابةالمفردة في الجملة، هو بيت ضمن أبيات، لا يستقل عنها ولا يتحد بمعنى يخصه ولا بدلالة تنتهي مع نهايته.

القصيدة جسد مكون من أعضاء ولا حياة للعضو خارج جسده، ولا اكتمال للجسد من دون تعاضد كافة الأعضاء لبنائه وتكوينه حسياً ودلالياً. ولسنا أمام قصيدة مكونة من عدد من الأبيات والمقاطع وعدد المعاني بعدد الأبيات، ولكننا أمام نص عضوي له أقسام وأجزاء تفضي كلها إلى معطى كلي هو ناتج تآلف هذه العناصر وتضامها وتساوقها إلى هذا المعطى.

وهذا المعطى هو ناتج قرائي يعتمد على فعل القارئ وإرادته ومهارته. والنص عالة على هذا الفعل ومحتاج إليه.

***

■* نية المؤلف ونية النص ونية القارئ.

على أن العلاقة بين النص والقارئ بوصفهما كائنين لغويين هي تجسيد لفكرة (المحبة) التي تقوم على علاقة أزلية خالدة. فالنفس الجميلة مولعة بكل جمال خارجي يماثل جمالها الداخلي. وحسب كلمات ابن حزم فالنفس إذا رأت قسمها الجميل في صورة حية جرت وراءه فإن وجدت فيه شكلاً من أشكالها اتصلت فيه وصحت المحبة وإن لم تجد فيه ما تطلب وما يماثلها ظل حبها للصورة كشكل خارجي ولم تتمازج معه. وإن للصور لتوصيلاً عجيباً بين أجزاء النفوس النائية- كما يقول ابن حزم(34).

العلاقة بين الذات القارئة والمقروءة هي علاقة محبة واندماج، وهذا وحده ما يفرز نصاً جنيناً يتولد عن هذه العلاقة الإيجابية.

ولكنها لا تكون إلا عن محبة وعن نظرة كلية. والمحبة والكلية صفتان عضويتان إبداعيتان مثمرتان بالضرورة.

وبهذا الحس القرائي ننظر إلى قصيدة ناجي وهذا نصها أولاً(35) :

العودة

هذه الكعبة كنا طائفيها	**والمصلين صباحاً ومساء**
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها	**كيف بالله رجعنا غرباء**
دار أحلامي وحبي لقيتنا	**في جمود مثلما تلقى الجديد**
أنكرتنا وهي كانت إن رأتنا	**يضحك النور إلينا من بعيد**
أيها الوكر إذا طار الأليف	**لا يرى الآخر معنى للهناء**
ويرى الأيام صفراً كالخريف	**نائحات كرياح الصحراء**
آه مما فعل الدهر بنا	**أو هذا الطلل العابس أنتا؟**
والخيال المطرق الرأس أنا	**شد ما بتنا على الضنك وبتا**
موطن الحسن ثوى فيه السأم	**وسرت أنفاسه في جوه**
وأناخ الليل فيه وجثم	**وجرت أشباحه في بهوه**

ركني الحاني ومغناي الشفيق وظلال الخلد للعاني الطليح

علم الله لقد طال الطريق وأنا جئتك كيما أستريح

وطني أنت ولكني طريد أبدي النفي في عالم بؤسي

فإذا عدت فللنجوى أعود ثم أمضي بعدما أفرغ كأسي

للقصيدة وجهان، أحدهما عادي ومألوف لدى أصحاب النزعة الرومانسية حيث المعشوقة والبحر والحنين والتعلق بالحبيب الهاجر الغائب. مع ما يصحب ذلك من شكل شعري مألوف في المدرسة الرومانسية حيث الوزن العروضي على الرمل الذي هو بحر شائع لدى الرومانسيين خاصة علي محمود طه وإبراهيم ناجي ومن لف لفهما. ثم قيام النص على التنويع المقطعي في رويه واعتماده على المعجم الرومانسي في مفرداته وصيغه.

■* يحتاج النص دائماً إلى أن ينتقل وإذا انتقل تحرر وإذا تحرر انطلق وصار إبداعاً.

هذا هو الوجه البارز الذي يمكننا أن ننسبه إلى تقنيات النظم وأعراف النسق الرومانسي المألوف.

ولكن هناك وجهاً آخر يتحرك عبر النص في حركة عضوية متنامية دلالياً ومتساوقة بنيوياً.

وهي حركة مجازية تعتمد على ما يمكن أن نسميه هنا بالحبكة المجازية.

و (الحبكة المجازية هنا هي السمة الشعرية الإبداعية التي سوف ترتقي بالنص من مألوفيته ونظميته إلى مستوى الشاعرية والإبداع).

ولنقف على هذه(الحبكة المجازية) فنقول:

أولاً:

تبدأ الحبكة المجازية من الجملة الأولى: (هذه الكعبة). وهي جملة تتضمن أداة الإشارة والمشار إليها. ولكن المشار إليها هنا تحيل إلى مشار إليه خارج النص.

وهي الكعبة التي يحملها القارئ في ذهنه. وما من قارئ وقارئة إلا ولديهما صورة ذهنية عن الكعبة. ولكل منهما كعبته المخبوءة في الذهن. وهنا يصبح لدينا ظاهرياً كعبتان إحداهما حاضرة في النص والأخرى مغروسة في الذهن. مما يعني قيام حضورين أحدهما حسي ملفوظ والثاني ذهني متصور. أحدهما من الشاعر والثاني من القارئ.

ولو افترضنا تطابق الحضورين وتماثل ما لدى الشاعر مع ما في ذهن القارئ فهذا معناه أن الشاعر لم يقدم شيئاً ذا بال وسيكون قوله مجرد نظم وتصفيف كلام. وهذا خطر يهدد القصيدة ويقضي على شعريتها.

ومن هنا يبدأ الامتحان واختبار ما وراء النص، إن كان وراءه شيء غير النظم.

ثانياً:

بعد هذه الجملة تأتينا إشارات هي: طائفيها/المصلين/ سجدنا/ عبدنا. وهي إشارات تعزز الارتباط فيما بين الكعبة النصوصية والكعبة الذهنية. فالصلاة والطواف والسجود والعبادة كلها من خصائص الكعبة الذهنية وهي ذات ارتباط وثيق في ذهن كل قارئ وقارئة، مما يؤكد الدلالة الواقعية غير المجازية للكلمات.

ولكن النص يأتي بجملة جوهرية تقلب الدلالات وتغير مساراتها، وذلك في قوله: (وعبدنا الحسن).

هنا يأتي المفعول به(الحسن) ليغير الدلالات كلها. وذلك بتحويله المعنى إلى بعد مجازي. فالعبادة في الكعبة المشرفة لله وحده لا شريك له. وإذا ما جاءت العبادة هنا للحسن فهذا معناه أننا أمام حادثة مجازية، وليست حادثة واقعية. وإذا ما جرى(تجويز) للعبادة، أي جعلها مجازاً فإن باقي الإشارات ستتحول إلى مجازات أيضاً. فالصلاة والطواف والسجود كلها -إذن- تعبيرات تجاوز بها الشاعر حدود معانيها الذهنية إلى معان مفتوحة سيتولى النص بناءها وتشييدها كدلالات خاصة بهذا النص تتأسس من داخله -لا من خارجه-. وسيجري من الآن فصاعداً قطع الصلة بين الحضورين اللفظي والذهني، ولا بد للنص هنا من قارئ حي ومبدع لكي يتولى بناء القصيدة وتشييد دلالاتها.

■العبادة في الكعبة المشرّفة لله وحده لاشريك له.

ثالثاً :

لن يغيب عن بالنا أن كلمة(الحسن) هي في حالة مفعول به، أي أنها ذات قيمة ضعيفة حسب المعيار النحوي، ولكن هذه الضعيفة صارت أقوى وأخطر ما في النص، إذ بواسطتها جرى تحويل القصيدة بكافة عناصرها لتعني أشياء غير مألوفة المعاني وغير ما هو ذهني وعرفي.

وبهذا يتحول الضعف إلى قوة، ويجري تطويع القوي لينصاع لإرادة المستضعف. وكل ما في الأبيات من أسماء وأفعال وصفات وفاعلين تتراجع أمام المفعول به الوحيد والمستضعف. وفي هذا كسر لغلبة(النسق المتسلط) وإعادة توجيه لعلاقات الأشياء.

رابعاً:

بما أن جملة(هذه الكعبة) جملة مجازية فهذا معناه أنها تعبير مهيأ لعبور الحد الصرفي والحد المعجمي مثلما يعبر ويتجاوز الحد الذهني. ولن تكون الجملة أسيرة للشرط الصرفي أو المعجمي ولا للشرط الذهني. وهي جملة حرة طليقة. ولسوف نرى هذه الجملة تقفز من فوق الحدود وتعبر من مقطع إلى مقطع ومن تعبير إلى تعبير .

ولننظر في التعبيرات التالية.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

هذه ستة تعبيرات تدخل فيها جملة(هذه الكعبة) متحولة من واحدة إلى أخرى حتى انتهت في الجملة الأخيرة(وطني أنت).

ومن هنا فإن الكعبة هي دار الأحلام وهي الوكر جامع الأليفين وهي الطلل العابس وهي موطن الحسن وهي الركن الحالي.

وهذه ليست دلالات ترادف وليست دلالات نقض تنسخ اللاحقة سالفتها، ولكنها دلالات تكشف عن التحولات والتنويعات بوصفها عناصر لهذه الحبكة المجازية، وهي لذلك موجودة كلها مجتمعة. ولا تنتهي بجملة(وطني أنت) إلا لتعود مرة أخرى إلى الجملة الأولى(هذه الكعبة) وتدور دورة كاملة لتعود إلى دوران دلالي مجازي غير منته. وهذا هو مغزى عنوان القصيدة حيث(العودة المتكررة).

خامساً:

■ وطني أنت ولكني طريد. أبديّ النفي في عالم بؤسي.

نبدأ بـ(هذه الكعبة) وننتهي إلى(وطني أنت) سبع صيغ مجازية، تلعب كل واحدة منها لعبتها المجازية بحذق تام. فالأولى تقفز حاجزها الصرفي والمعجمي الذهني. وتتحول صرفياً إلى مفردات مختلفة فهي دار ووكر وطلل وموطن وركن ووطن، مما هو تنويعات للكلمة الأصل(الكعبة). ولم تتحول هذه الكلمة إلى هذه التنويعات إلا بعد أن أطلقتها كلمة(الحسن) من قيدها وجعلتها مجازاً يجوز ويتجاوز ويقفز من صيغة إلى صيغة.

ولا ننتهي مع جملة(وطني أنت) ولذا لا يصح أن نقول إن جملة هذه الكعبة تعني وطني أنت، أي الوطن.

ولو قلنا هذا لقتلنا المجاز بتحويله إلى معنى اصطلاحي عرفي. لا سيما وأن المقطعين الأخيرين لا يسمحان بهذا الاعتساف، ولنقرأ الأبيات:

ركني الحاني ومغناي الشفيق	وظلال الخلد للعاني الطليح
علم الله لقد طال الطريق	وأنا جئتك كيما أستريح

* * *

وطني أنت ولكني طريد   أبدي النفي في عالم بؤسي

فإذا عدت فللنجوى أعود   ثم أمضي بعدما أفرغ كأسي

في هذه الأبيات تتحول كلمة(وطني) من دلالتها الواقعية إلى قيمة معنوية ترتبط بفكرة النجوى(فللنجوى أعود)، مما يعني أنها قيمة معنوية في كونها حالة لغوية يناجيها الشاعر ويعود إليها من أجل هذه النجوى، فهي بالنسبة له كائن حي يسمع ويشاهد ويستقبل النجوى وهي سبب للمناجاة يصدر عنها القول ويتجه إليها. وإذا فرغت حالة التناجي هذه وانتهت فإن الشاعر نفسه ينتهي معها بعد أن يكون قد أفرغ كأسه.

هي–إذن– قيمة معنوية تتمثل فيها الصفات السبع الواردة في الصيغ السبع.

وهذا ما يجعلها(حبكة مجازية) جرى بها (بناء المجاز وتشييده) لتتشكل منه شبكة المعاني ونسيج الدلالات.

ولقد كان للشاعر حقوق البذرة الأولى وإنتاج الحرير وكان للقارئ حق النسج وبناء خيمة الدلالات.

سادساً: مشكلات النص:

ليس هناك نص كامل الأوصاف، ولا تعدم الحسناء ذاما(بتخفيف الميم، أي عيبا) وفي النص ثلاث مشكلات هي:

أ– *ذكر الشاعر مناسبة القصيدة وسجل على صدرها الكلمات التالية(عاد الشاعر إلى دار أحباب له فوجدها قد تغيرت حالها)(36).*

■ عاد الشاعر إلى دار أحباب له فوجدها قد تغيرت حالها.

وهذه مقدمة لا تفيد النص بقدر ما تعيقه وتوثق صلته بالمناسبة وتؤطره في حدود الواقعة الفعلية، مع أن النص–أي نص– يسمو بتجاوزه لمناسبته وتخلصه من قيودها. ولو أخذنا النص على مأخذ المقدمة هذه وربطناه بدار أحبابه الفعلية وبتغيرها الفعلي لما صار لدلالته أية قيمة مجازية كلية. على أن غرام شعراء المدرسة الرومانسية بذكر مناسبات قصائدهم ما كان إلا بدعة ضارة في صناعة الشعر إذ لم يك من طبع الأوائل تقييد قصائدهم لا بمناسبات ولا بعناوين، وكانوا يطلقونها حرة بلا اسم ولا عنوان. وتجاوب هذا مع المبدأ الأصولي الذي يقرر أن العبرة بعموم الألفاظ لا بخصوص الأسباب(37).

ولقد أفسد الرومانسيون ومن نحا نحوهم مثل عمر أبو ريشة جمال أشعارهم وأطروا قصائدهم بسبب احتفالهم بالمقدمات المناسباتية احتفالاً غير مبرر وغير ضروري للنص، بل هو عائق يشوه شعرية القصيد ويضر بالنص.

ب– *بدأ الشاعر نصه بإشارات لغوية مؤنثة في قوله(هذه الكعبة) و(دار أحلامي) ثم تحول إلى التذكير في باقي الصيغ(أيها الوكر/ الطلل العابس/ موطن الحسن/ ركني الحاني) وفي الديوان المطبوع جرى تثبيت الفتحة على تاء أنت في قوله(وطني أنت).*

وهذا تغليب للنسق المتسلط الذي يميل إلى ذكورية اللغة، ويجعل الأصل في اللغة التذكير ويحيل كل ما هو مؤنث إلى التذكير بما أنه هو الأصل حسب دعوى هذا النسق المهيمن(38).

وهذا يكشف لنا أن لغة الشاعر لم تبلغ درجة الانفتاح الكافية لكي تتجاوز هيمنة النسق المتسلط عليها ولما تزل لغة الشاعر خاضعة لمؤثرات ذلك النسق ومنساقة وراءه.

جـ– *في المقطع الأول جاءت جملة(هذه الكعبة) لتكون مجازاً أول تتساوق بعده. الحبكة المجازية، ولكن المجاز هنا غرق في بحر من الدلالات المواكبة للأصل الحقيقي للكلمة مثل دلالات الطواف والصلاة والسجود والعبادة. وهذا ما يسميه بعض الأسلوبيين بالإجبار الركني(39). وذلك حينما تستحضر الكلمة مصاحباتها الدلالية مما ينتمي إلى حقلها الدلالي الاصطلاحي وكلمة واحدة تجر وراءها مخزوناً من الكلمات المترابطة معها والمصاحبة لها سياقياً ومعجمياً وذهنياً. والكعبة هنا تستدعي حقلها الدلالي المتمثل في هذه الكلمات المذكورة. وهذا يقرب الصياغة إلى أصلها الواقعي، ولولا جملة(وعبدنا الحسن) لصار التعبير تعبيراً واقعياً غير مجازي.*

وإن كان الشاعر قد أفلح في استثارة التعبير عبر كسر التوقع وصرف الدلالة إلى وجهة مجازية، وهذا ما يحمد له هنا، إلا

أنه بلا شك كان خاضعاً لشروط الذاكرة ورهن نفسه ونصه لهذه الشروط فاختلط عليه النظم مع الشعر فكأنما هو يصادق على ملاحظة الزركلي من كون ناجي عالج النظم والشعر وما بين النسق المتسلط والنسق المفتوح وما بين الذاكرة والإنشاء وما بين الذهني والمجازي. ولا شك أيضاً- أن القصيدة بحاجة إلى القارئ لكي يميز فيها عناصر الشعرية من عناصر النظم ويبين نسيجها الدلالي المخبوء فيها كإمكانية قرائية لها براهينها ومبرراتها من النص نفسه.

ولا شك- أيضاً- أننا قولنا النص ما لم يقله علنا، وأننا لوينا عنقه. ولو لم نفعل ذلك لما أضفنا إلى القصيدة شيئاً يستأهل التأمل والمخاصمة. وأقول المخاصمة إشارة إلى كلمة أبي الطيب الثاقبة في قوله(ويسهر الخلق جراها ويختصم). وكأنما هو يقرر هنا مبدأ نصوصياً إبداعياً مهما يشير إلى الاختلاف والانفتاح والتعدد، وإلى ذلك الذي لا ينتهي إلى غاية-حسب ابن سلام كما مر أعلاه-.

وهنا يحق لنا أن نسأل عن أي البطنين أولى بالنص. أبطن الشاعر الذي مضى مع صاحبه.. أم بطن القارئ الذي يتجدد مع كل قراءة تطرأ على النص...!.

■ المجاز الجماعي (الجيلي) يكون علامة إنسانية على جيل من الناس يعبر عنهم من جهة ويكشف عن أسرار مرحلتهم من جهة أخرى.

-4-

1-4 المجاز الجماعي:

تعودنا على وجود المجاز المفرد. ذلك المجاز أو المجازات التي تطغى على نص محدد أو قول مخصوص.

وهناك نوع آخر من المجاز هو المجاز الذي ينتشر عبر نصوص كثيرة وممارسات متنوعة. فيكون في الشعر وفي خطابات أخرى غير الشعر كالفن التشكيلي والموسيقى وفي الخطابات الأخرى غير الفنية والأدبية كالخطاب السياسي والاجتماعي وغيرهما.

هو المجاز الذي يعبر عن ثقافة جيل اجتماعي كامل، ليس مجازاً فردياً يتجلى لدى فرد أو نص ولكنه مجاز جماعي ينتشر في التعبير ويختبئ في المخيال الجمعي لجيل بعينه. ونستطيع ملاحقته أو ملاحقة أثره في مجمل لغة الجيل وفي كافة وجوه تعبيرات هذا الجيل.

هذا المجاز الجماعي(الجيلي) يكون علامة إنسانية على جيل من الناس يعبر عنهم من جهة ويكشف عن أسرار مرحلتهم من جهة أخرى، كما أنه ستار يغطي على مقاصدهم ويلعب دور القناع الحاجب.

إنه كشف وحجب في آن واحد.

وهو لا يتحرك بوعي مكشوف، بل إن المبدع المفرد لا يعي بحركة هذا المجاز ولا بتسربه إلى نصه، وقد يكون هناك انفصال تام بين الأعمال التي يتجلى فيها هذا المجاز، فنجده مثلاً في الشعر ونجده في الفن التشكيلي دون أن يكون هناك تواطؤ واع بين مبدعي الفنين. وهو لا يظهر بوجه واحد. بل تتعدد وجوهه وأشكاله ولكنه ذو روح واحدة ودلالة ذات مغزى متوائم.

إنه مجاز تبدعه الثقافة والمرحلة الثقافية وتفرزه حالة الجيل الإبداعية والإنسانية.

هذه حبكة مجازية تأتي على هيئة حزم إبداعية، وكل حزمة منها تدفع بالخطاب الإبداعي باتجاه المجاز الكلي الذي يبرز بوصفه علامة على الجيل والمرحلة.

إنه المطلوب وإنه المفقود يتغلغل داخل المنتوج الثقافي ويتحرك مثل تيارات الماء تحت البحر، يزلزل وينسف ويغير من علاقات الأشياء الداخلية، ويعيد ترتيب السطح تبعاً لخلخلته للداخل.

ولكنه مع وجوده الأكيد يظل عالة على مهارة القارئ لكي يظهر ويبين. وإن كان تحركه عبر المبدع تحركاً غير واع، فإن استكشاف القارئ له لابد أن يكون فعلاً واعياً وقصدياً، وما بين عدم وعي المبدع من جهة، ووعي القارئ من جهة أخرى، تتحرك الثقافة منتجه مجازاتها ومبدعة خطاباتها تبعاً لهذه المجازات.

❑

□ الهوامش

■ إنه مجاز تبدعه الثقافة والمرحلة الثقافية وتفرزه حالة الجيل الإبداعية والإنسانية.

1 - أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، 24- المطبعة الأميرية الكبرى، بولاق 1308 هـ (تصوير دار المسيرة، بيروت 1978).
2 - عن حكايات الفرزدق وسرقاته من زملائه الشعراء: انظر الأصفهاني/ الأغاني، مجلد 3 جـ8 ص188 ومجلد 4 جـ12 ص115، دار الفكر، القاهرة د. ت.
3 - أوردها القرطاجني/ منهاج البلغاء 143 منسوبة إلى الخليل بن أحمد(تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966).
4 - الأبشيهي: المستطرف 150/1 تحقيق عبد الله أنيس الطباع، دار القلم، بيروت 1981.
5 - البيت لأبي الطيب المتنبي، انظر ديوانه 15/2 شرح عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر د. ت.
6 - انظر نقد الباقلاني لامرئ القيس وللبحتري في كتابه إعجاز القرآن 158 و 219 (تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر 1977.
7 - قام كتاب الديوان للعقاد والمازني على مبدأ النقد التهديمي وركز العقاد على شوقي، انظر الديوان 5-52، دار الشعب، القاهرة د. ت.
8 - هذه عبارة مازلت أحفظها عن الجاحظ ولكنني حينما رغبت في توثيقها أعجزني العثور عليها ولم أتمكن من تحديد موقعها في أي من كتب الجاحظ، وأرجو ألا تكون ذاكرتي قد خانتني هنا. ولكني على يقين من ورود الكلمة في أحد كتب الجاحظ.
9 - أبو تمام: ديوانه 161/2 بشرح التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر 1969.
10 - من معاني(البازل) طلوع الناب واكتمال الرجل وبلوغه الحنكة والحكمة، انظر القاموس المحيط، والمعجم الوسيط، مادة(بزل).
11 - هذا وصف الكندي لأبي تمام حينما ألقى قصيدته في مدح أحمد بن المعتصم وأضاف إليها بيتين ارتجلهما جواباً على نقد الكندي له. عن القصيدة، انظر ديوان أبي تمام 242/2.
12 - وردت العبارة عند صلاح فضل في كتابه(شفرات النص) ص 125 عين للدراسات، القاهرة 1995، ناقلاً إياها من كتاب أبي العلاء المعري: شرح ديوان المتنبي- معجز أحمد- تحقيق عبد المجيد دياب 56/1، القاهرة 1968(د.ن).
13 - وردت القصة في مداخلة لغازي القصيبي: انظر عبد الله الغذامي، الكتابة ضد الكتابة 84، دار الآداب بيروت 1992، ولم يوثقها القصيبي هناك، وفي مسعاي لتوثيقها عثرت على شيء قريب منها لدى ابن رشيق، العمدة 93/2، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت 1972.
14 - الباقلاني: إعجاز القرآن 116.
15 - ابن فارس: الصاحبي 467 تحقيق السيد أحمد حنفي، طبع عيسى البابي الحلبي، القاهرة 1977.
16 - هذه الكلمة لعمر بن الخطاب: انظر عنها ابن رشيق: العمدة 27/1.
17 - أبو تمام: ديوانه 183/3.
18 - الجاحظ: رسالة التربيع والتدوير ضمن رسائل الجاحظ 55/3، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر 1979.
19 - ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء 66/1، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة 1974.
20 - الباقلاني: إعجاز القرآن 117/116.
21 - ابن المقفع: الأدب الصغير 35، دار صادر، بيروت د. ت.
22 - ابن حزم: طوق الحمامة 22، ضبط الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، مصر 1975.
23 - عن ذلك، انظر عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير 5-8، دار سعادة الصباح، القاهرة/ الكويت 1992.
24 - سمعت الحكاية من الشيخ علي الطنطاوي في حديثه في التلفزيون السعودي(نور وهداية).
25 - تعرضت في حديث واف عن بيت دريد بن الصمة وعلاقته بجملته الشعرية، انظر الخطيئة والتكفير 91-92.
26 - للتفصيل عن قصيدة كعب بن زهير، انظر عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد 46- 48 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت 1994.
27 - يطرح هيرتش فكرة نية المؤلف ويربط بينها وبين تفسير النص تفسيراً صحيحاً وترددت الفكرة في كتبه ودراساته ومنها كتابه(Validity in Interpretation).
28 - أبو تمام: ديوانه 151/3.
29 - صلاح عبد الصبور: ديوانه جـ1 ص211، دار العودة، بيروت 1972.
30 - رسول حمزاتوف: بلدي 164، ترجمة عبد المعين ملوحي ويوسف حلاق، دار الجماهير العربية 1984.
31 - إبراهيم ناجي: ديوان 20، دار العودة، بيروت 1973.
32 - خير الدين الزركلي: الأعلام 72/1 من نشر المؤلف 1969.
33 - الأبشيهي: المستطرف 150/1
34 - ابن حزم: طوق الحمامة 24.
35 - إبراهيم ناجي: ديوانه 20.
36 - السابق 20.
37 - عبد الرحمن السعدي: القواعد الحسان لتفسير القرآن بالقرآن. مجلد 8 ص14 مركز صالح بن صالح الثقافي. عنيزه، السعودية 1988.
38 - من وقفة تفصيلية عن هذه المسألة، انظر: عبد الله الغذامي: المرأة واللغة 7-39 الفصل الأول عن"الأصل التذكير".

المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء 1995.
39 - عن الإجبار الركني: أنظر عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير 277.

□□□

λ ÜŠŽiFŇJ
˝–Ƌ ÜĝƷŽiFŇJηŽi ΘǾUŤŽiLƪ

د. خليل الموسى

-1-

القناع"MASQUE" لغةً بالعربية ما تتقنّع به المرأة من ثوبٍ تغطّي رأسها ومحاسنها، " 1"، وهو، في اصطلاح المسرحيّين، وجهٌ مستعار من ورق مقوّى أو نسيج أو جلد أو غيره، يُثبت على وجه الممثّل ليخفي ملامحه الأساسية، فيتّخذ نمطاً محدّداً وصفات ثابتة، أو هو الشخصية التي تُظهر غير ما تضمر "2"، وهو، تاريخيّاً، وسيلة درامية استُخدمت في رقص القبائل البدائية، ثمّ انتقلت إلى الاحتفالات الدينية، فالمسرح الإغريقي وسواه، ولاتزال تُستخدم حتّى يومنا هذا "3".

والقناع في الشعر المعاصر وسيلة درامية للتخفيف من حدّة الغنائية والمباشرة، وهو تقانة جديدة في الشعر الغنائي لخلق موقف درامي أو رمز فنّي يُضفي على صوت الشاعر نبرة موضوعية من خلال شخصية من الشخصيات يستعيرها الشاعر من التراث أو من الواقع ليتحدّث من خلالها عن تجربة معاصرة بضمير المتكلم إلى درجة أن القارئ لا يستطيع أن يميّز تمييزاً جيّداً صوت الشاعر من صوت هذه الشخصية، فالصوت مزيج من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية، ولذلك يكون القناع وسيطاً درامياً بين النص والقارئ، وهو وسيط فيه من الشاعر مثل ما فيه من الشخصية التراثية التي يمثّلها القناع، لأنّ التفاعل بين الطرفين يضفي على الرمز الفني وضعاً جديداً ودلالات جديدة، ولا سيّما أن صوت الماضي يندغم في صوت الحاضر، ويندغم صوت الحاضر في صوت الماضي للتعبير عن تجربة شعرية معاصرة.

■*القناع في الشعر المعاصر وسيلة درامية للتخفيف من حدة الغنائية والمباشرة.

وإذا كان الصوت في قصيدة القناع مركباً من صوتين: (الشخصية المتقنّع بها/ الشاعر – الماضي/ الحاضر... الخ)، فإن ذلك لا يعني أيّ شكل من أشكال التطابق بين القناع والشاعر: "إن القناع محصلة العلاقة بين هذين الطرفين أو الصوتين (الشاعر/الشخصية). ولأنه كذلك فهو ينطوي على عناصر منهما معاً، دون أن يتطابق مع أيّ منهما بالضرورة. قد يكون القناع أقرب إلى هذا الطرف أو ذاك، ولكنّ القرب شيء والتطابق شيء آخر" " 4"، ولذلك فإن القناع حيلة بلاغية أو رمز أو وسيلة للتعبير عن تجربة معاصرة، وهذا يعني أنه لابدّ من أن يكتشف المتلقّي بنفسه وبمساعدة القرائن النصّيّة أن المقصود هو الحاضر، وما القناع سوى وسيلة إخفاء وإبعاد فنيّة، ولذلك جنح الشاعر إلى الاستفادة تناصيّاً من تجربة أو موقف أو رؤيا أو حدث شهير في الماضي، ليتقنّع بها، ويُعيدها إلى الأذهان ضمن تجربة جديدة مماثلة، فتتعدّد أصوات القصيدة وتتفاعل هارمونيّاً ودراميّاً، فيبتعد بذلك قليلاً عن الصوت الأحادي والمباشرة، ويُضفي على عمله الشعري شيئاً من الموضوعية والتعدّد والاختلاف والتكامل والغموض الفنّي الشفاف،

فكلّما كان الحدث المستعار من الماضي شائعاً في أذهان المتلقّين كان الاتصال بين الشاعر وجمهوره سليماً.

والصلة بين الشاعر وقناعه رقيقة، والحاجز بينهما شفّاف، صحيح أنهما وجهان، ولكنّ أحدهما فوق الآخر والظاهر منهما وسيلة للتعبير عن المضمر والداخل، وصحيح أنهما صوتان، ولكنهما متناغمان متآلفان في سمفونية واحدة وعمل واحد، فالشاعر اكتشف في الشخصية التي اختارها قناعاً نظيراً له، ورأى في ملامحه صورته، أو رأى في موقفه التاريخي إضاءة لتجربته، ولذلك جذبه إلى دنياه، وكأنّ الشخصية التراثية شاشة بيضاء يعرض عليها الشاعر صورته وصوته من خلال التماثل بين الأصل والقناع في موقف من المواقف أو حدث من الأحداث " 5"، وبذلك تختلف صلة القناع بالشاعر عن صلته بالممثّل، فالحدود بين الشاعر والشخصية المتقنّع بها غير واضحة المعالم، وصوتاهما مندغمان اندغاماً يكاد يكون كلّيّاً إلاّ في بعض القرائن التي تشير إلى تجربة الشاعر، فالشاعر يحاول أن يجتذب القناع إلى تجربته، ويستلهم صوته أو تجربته، أما الممثّل فهو يحاول أن يتقمّص شخصية القناع ويقوم بدورها، ولذلك هو يستدعي هذه الشخصية المتقنّع بها، وثمة فرق كبير بين الاستدعاء والاستلهام، وبين أن

تذهب إلى الماضي لإحيائه وأن نجلب الماضي إلى عصرنا ليكون وسيلة تعبيرية.

ويستدعي استلهام الشاعر للشخصية المتقنّع بها أمرين هامّين: تحوير بعض ملامح الشخصية المستلهمة لتتناسب وتجربة الشاعر المعاصرة، ويتجلّى ذلك بالقرائن الإشارية التي تظلّ تذكّر القارئ بأنّ القصيدة تعبّر عن واقع معاصر وتجربة معاصرة، وكأنّها المحطّات الهامة التي يمرّ بها المسافر في رحلته، وهيمنة الحاضر على الماضي والشاعر على قناعه، وهما أمران متلازمان في كلّ قصيدة قناعية ناجحة.

■ *القناع محصلة العلاقة بين هذين الطرفين أو الصوتين: الشاعر- الشخصية.

ويتجلّى التحوير في أنّ الشاعر هو الذي يبتدع أقنعته، ويغيّر بعض ملامح الشخصية التي يتقنّع بها، فالسياب في مرحلته المرضيّة -مثلاً- استلهم تجربة النبي أيوب في محنته المرضية التي جاء ذكرها في الكتب المقدّسة، متوسّلاً إلى اللّه تعالى أن تكون النتيجة واحدة، ويحسّ قارئ قصيدة "قالوا لأيوب" أن التجربة التي تتجلّى في القصيدة هي تجربة السياب، وماتجربة النبي أيوب سوى وسيلة درامية للتعبير عن تجربة الشاعر الشخصية، وابتداع أدونيس شخصية مهيار، فإذا هو مهيار الدمشقي الذي ينتمي إلى أدونيس ودمشق أكثر مما ينتمي إلى الديلم والشخصية التراثية، فالشاعر يحذف بعض ملامح الشخصية التراثية أو يضيف بعض الملامح، كما فعل خليل حاوي في قصيدته "السندباد في رحلته الثامنة"، فمن المعروف أن السندباد لم يرحل في "ألف ليلة وليلة" سوى سبع رحلات تكاد تكون واحدة في أسبابها والصعوبات التي لاقاها ونتائجها، ولكنّ الشاعر أضاف إليها رحلة ثامنة مختلفة في اتجاهها ونتائجها، فالسندباد، في التراث الشعبي، يرحل في العالم الخارجي، وسندباد الحاوي يرحل في عالمه الداخلي، والنتائج التي يتوصّل إليها سندباد التراث الشعبي غير النتائج التي يعود بها سندباد خليل حاوي، وكذا شأن سندباد السياب في قصيدته "رحل النهار"؛ فهو لا يعود من رحلته بعد أن أسرته آلهة البحار، ويغيّر بعض ملامح القناع التراثية لتتناسب وتجربته الشخصية "6"، فيطوّع الأحداث، ويتصرّف بها بحدود لا تخرجها من معانيها الثابتة الأساسية، ولا تبعده عن تجربته، ولذلك "فإنّ مبلغ طموح الشاعر هو امتلاك القدرة على تطويع التجربة السابقة والتصرّف بها، وإضافة دلالات جديدة، وتوجيه بعض مفردات التجربة القديمة لتخدم تجربته وتعبّر عنها" "7".

ويستدعي التحوير مفهوم الهيمنة الأدبية، وهو هيمنة إحدى التجربتين أو الصورتين على الأخر، والنص الشعري هو الذي يكشف بقرائنه الإشارية عن هذه الهيمنة، فإذا كانت الشخصية المتقنّع بها فاعلة بتجربتها في الشاعر هيمن الماضي على الحاضر، وفرضت الشخصية التراثية سياقها الخاص على الشاعر، وعاد بنا الشاعر إلى مرحلة استدعاء التراث في عصر الإحياء، وصارت التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة بدلاً من أن تكون غاية، أما إذا كان الشاعر فاعلاً في الشخصيّة المتقنّع بها، بشرط أن يُبقي على ملامحها الأساسية الثابتة، فإنه يستطيع أن يقدّم إلى القارئ عملاً فنّياً ناضجاً.

تتوّع استخدام القناع في الشعر العربي المعاصر بين الجزئي والكلّي، والاستدعاء والاستلهام، والاستخدام المتوازي أو المتعارض. أما الاستخدام الجزئي فهو لا يمتدّ إلاّ على جزء من بنية القصيدة، فيتماهى الصوتان من خلال الحديث بضمير مفرد المتكلّم "أنا"، ولكن هذا التماهي يظلّ في حيّز من القصيدة طويل أو قصير، لكنّه لا يشملها، وهو استشهاد على معاناة يعيش فيها الشاعر ضمن القصيدة الغنائية، ويكثر هذا الاستشهاد من الشخوص الدينية، فمن المسيحية استفاد الشعراء من معنى الصلب "8"، وكلمة السيّد المسيح في "العشاء السرّيّ" لتلاميذه "9"، ومناجاته اللّه تعالى قبل القبض عليه في البستان "10"، واستفاد بعض الشعراء من الآية القرآنية الكريمة: "وهزّي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رُطَباً جنيّا" "11"، والآية: "أُحِلّ لكم ليلةَ الصيام الرَّفَثُ إلى نسائكم، هُنّ لباسٌ لكم وأنتم لباس لهنّ" "12"، واستفاد الفيتوري من التسابيح الدينية التي تقام في عيد الأضحى في قصيدته "يوميات حاج إلى بيت اللّه الحرام" "13"، وعبد الصبور من حادثة هجرة الرسول (ص) من مكّة إلى المدينة في قصيدته "الخروج" "14". أما الاستخدام الكلّي للقناع -وهو مايهمّنا في هذا البحث- فهو يمتدّ على مساحة القصيدة، ومن أمثلته "المسيح بعد الصلب" للسياب.

■ *يقتضي استلهام الشاعر للشخصية تحوير بعض ملامح الشخصية وهيمنة الحاضر على الماضي.

ويجيء استدعاء القناع حين يتلبّس القناع الشاعر، فلا يظهر صوته ولا شخصيته ولاملامح تجربته، وتهيمن الشخصية التي تقنّع بها، وهذا كثير في شعر الرواد، وبخاصة في شعر البياتي وأدونيس. أما استلهام القناع فهو حالة مغايرة وأنضج فنيّاً، فالشاعر يتلبّس القناع، وتهيمن شخصية الشاعر وتجربته ورؤاه، ويهيمن الحاضر على الماضي، ويصبح القناع وسيلة درامية، وهذا ما يطمح إليه الباحث في هذه الدراسة.

ويجيء استلهام القناع في شعر الحداثة في استخدامين متغايرين: استخدام متوازٍ واستخدام متعارض، ويهيمن الاستخدام الأول على تقانة القناع في الشعر العربي المعاصر، فيستخدم الشاعر الحديث القديم أو لمحات منه للتعبير عن حالة معاصرة

مماثلة، وهذا ما فعله أمل دنقل -مثلاً- في قصيدته "لاتصالح" و "مراثي اليمامة" في رفض الصلح المعاصر، فكانت شخصية كليب وأقوال اليمامة وسيلة للتعبير عن ذلك. أما الاستخدام المتعارض فهو أقلّ من الأول، فيستخدم الشاعر فيه القناع استخداماً متعارضاً لما هو معروف عنه، فيحوّر في طبيعة الحدث القديم ويضيف إليه، ومنه -مثلاً- قناع السندباد في قصيدة "رحل النهار"، فهو -هنا- يُخفق في هذه الرحلة على غير عادته، للتعبير عن تمكّن المرض في حياة السياب وتجربته الشخصية.

وعلينا أن نفصل أخيراً بين أن يستخدم الشاعر تقانة القناع في شعره وأن يعرّف مصطلح القناع نقدياً، وهذا ما لم يلتفت إليه الدارسون الذين أخذوا تصريحات بعض الشعراء على أنها أقوال نهائية، فالبياتي -مثلاً- يقع في عدّة مغالطات في كتابه "تجربتي الشعرية" -1968م حين يعرّف "القناع": "والقناع هو الاسم الذي يتحدّث من خلاله الشاعر نفسه، متجرّداً من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقلّ عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردّى أكثر الشعر العربي فيها. فالانفعالات الأولى التي تعد شكل القصيدة ومضمونها، بل هي الوسيلة إلى الخلق الفني المستقلّ. إن القصيدة في مثل هذه الحالة، عالم مستقلّ عن الشاعر- وإن كان هو خالقها- لا تحمل آثار التشويهات والصرخات والأمراض النفسية التي يحفل بها الشعر الذاتي الغنائي" "15".

إنّ مثل هذه الأحكام السريعة تحتاج إلى إعادة نظر من الشاعر لا تطويبها وتقديسها في عصر الحداثة والنص والمتلقّي، فاستخدام القناع لا يجرّد الشاعر من ذاتيته، فهو، على الأقل، لا يزال يتحدّث بضمير مفرد المتكلّم، وإحساسات الشخصية المتقنّع بها هي إحساسات الشاعر نفسه، ولكنّ الأصحّ أن يقول: إنه يخفّف من ذاتيته، ليضع بينه وبين ذاتيته صوت القناع وتجربته، ثم إن الشاعر لا يخلق وجوداً مستقلاً عن ذاته في قصيدة القناع، ولكنه يخلق وجوداً مستقلاً عن ذاته حين يخلق شخصية درامية منفصلة انفصالاً تامّاً عنه، فتكون قصيدة الشخصية الدرامية خلقاً فنّياً، وتكون قصيدة القناع تعبيراً فنّياً، ومن هنا صلتها الأكيدة بالرومانسية. ثم من الذي قال للبياتي أو سواه إنّ الرومانسية تحمل صرخات وأمراضاً نفسية؟ وهل هو محلّل نفسي جديد؟ وإذا افترضنا أن هذا الحكم صحيح في بعض القصائد الرومانسية، فهل هو ينطبق على الشعر الرومانسي كلّه، ومنه الشعر الرومانسي الثوري (إذا الشعب يوما -إرادة الشعب للشابي)؟ وهل كان الشابي أو سواه من شعراء الرومانسية الثورية مرضى نفسيين؟ ثم هل سلمت قصائد القناع من الانفعالات يا تُرى؟؟؟

■ *التحوير يتجلى في ابتداع الشاعر لأقنعته وتغيير بعض ملامح الشخصية التي يتقنع بها.

إنّ قصيدة القناع تنتمي إلى الجنس الغنائي الدرامي، أوهي وسط بينهما، وحركة هذه القصيدة تتجه من الدرامي إلى الغنائي، وهي تسير من التعبير اللامباشر إلى التعبير المباشر، أو هي تعبّر باللامباشر عن المباشر، فالذات الشخصية في القناع تُحيل على ذات الشاعر، وتجربة القناع تحيل على تجربة الشاعر، وما القناع وصاحبه وتجربته سوى وسيلة يتوسّل بها الشاعر للتعبير عن ذاته، والمعنى الصريح علامة على المعنى الضمني، ولذلك هما مرتبطان متفاعلان: القناع/ الشاعر- الماضي/الحاضر- المعنى الصريح/ المعنى الضمني، ولذلك يجيء القناع والماضي والمعنى الصريح على السطح، في حين تتركّز ذاتية الشاعر في العمق، وهي الأصل والأساس، ولذلك تكون قصيدة القناع غنائية أولاً ودرامية ثانياً.

-2-

لم تولد قصيدة القناع من لاشيء كما يتوهّم بعض الدارسين، ولم تنبثق بالمصادفة في شعرنا المعاصر، وإنّما كان لها جذور في تراثنا الأدبي، ومؤثّرات غربية، وإرهاصات طويلة المخاض والولادة في شعرنا الحديث.

فقد نجد جذوراً للقناع في تراثنا الأدبي، وقراءة بسيطة لشخصيات أبطال المقامات تثبت ذلك، فأبو الفتح الإسكندري بطل مقامات الهمذاني يتقنّع في كلّ مقامة بقناع جديد، ويتخذ شخصية مختلفة عن الشخصيات التي قام بها من قبل، فقد يكون في هذه المقامة متسوّلاً، وفي تلك أميراً، وتجده في مقامة أخرى أعمى أو شيخاً أو شاباً، وربما رأيته في أخرى قائداً أوخطيباً أو فقيهاً ولغوياً وشاعراً وواعظاً وزاهداً، وتجده ذا نسب شريف أو عالماً، كما تجده دجّالاً أو شاكياً أو بخيلاً، وهو يجيد كلّ هذه الأدوار، ويتقنّع بقناع هذه الشخصيات، وهو لايكتفي بتقمّص الشخصية من الخارج، وإنما يتلبّس نفسيتها ومهنتها وفنون القول فيها، فهو ممثّل بارع ومتقنّع ماهر، ولابدّ من أن الشعراء المعاصرين قد اطلعوا على الأدوار التي قام بها أبطال المقامات، فنفذت إلى أعمالهم الشعرية بوعي أو بلاوعي منهم.

وربما كان للمؤثرات الغربية الدورالأكبر في ذلك، ولاسيّما أن المجدّدين الأوائل من الشعراء المعاصرين قد اطلعوا على الآداب الغربية ترجمةً أو باللغات الأصلية، وبخاصة أعمال المدرسة الرومانسية التي هبّت رياحها التغييرية على شرقنا العربي منذ مطلع هذا القرن، وأهمّ ما يهمّنا هنا أن الشاعر الرومانسي كان يستخدم ذاته صفيحة أو مرآة حسّاسة لالتقاط حساسية العالم

الخارجي، فتندغم ذات الشاعر بالعالم الخارجي، وكان يستخدم الطبيعة مرآة لداخله، فهدم الحواجز التي أقامها الكلاسيكيون بين الذاتي والموضوعي، فتفاعل الخارجي بالداخلي، وغدا كلّ منهما في الآخر، "فالشاعر يتحدّث عن نفسه عبر الحديث عن آخر (موضوع)، وهو يتحدّث عن آخر عبر الحديث عن نفسه، وهو لا يخاطب نفسه أو الآخر، كلاً على حدة، وإنما يخاطبهما معاً. فتراه يخاطب الآخر ليتبئ نفسه بشيء ما، ومع ذلك فإن الشيء الذي ينبئ به نفسه يتأتى من الآخر". "16"

والجامع بين الذاتي والموضوعي في مثل هذه القصائد أن الشاعر الراوي يسرد موضوعه أو حكايته أو قصته بضمير مفرد الغائب (هو)، وكأنّه شخصية منفصلة عن المحكيّ عنه، فتبدو القصيدة سردية، ولكنّ ضمير مفرد الغائب هو ما يعبّر عن تجربة الشاعر، فيصبح الغائب حاضراً، والمحكيّ عنه راوياً، ويتساوى حينذاك ضمير مفرد الغائب (هو) بضمير مفرد المتكلّم "أنا".

وشعر الفيض والتجربة شعر حقيقي، وهو لايتقيّد بالقوانين والمدارس والنظريات، ولذلك لايمكننا أن نفصل في مثل هذا الشعر بين ماهو غنائي وما هو درامي، ولا يمكننا أن نقول: هذا شعر غنائي صرف، وذاك شعر درامي صرف، ففي القصيدة الغنائية عناصر درامية وفي القصيدة الدرامية عناصر غنائية، ولذلك هدمت قصيدة الفيض والتجربة الحدود التي أقامها الكلاسيكيون بين الأجناس الأدبية، فأصبح هذا الشعر "غنائياً ودرامياً معاً. ذاتياً وموضوعياً في آن واحد: شعر يعالج الموضوع والعين على الموضوع".17"

ويمكن أن يكون المونولوغ الدرامي تمهيداً لقصيدة القناع، فالشاعر يتلبّس شخصية أخرى، ويعطي اسمه وتجربته للراوي ليعبّر عن تجربته الشخصية، فكان المونولوغ الدرامي مختلفاً عن "كلّ من الجنس الغنائي أو القصصي أو المسرحي" " 18"، ففيه عناصر من هذا الجنس وذاك، وهو وليدها الجديد الذي أدى بعد الرومانسية إلى ولادة قصيدة القناع.

ومهّد الشعر العربي الحديث لولادة قصيدة القناع من الشعر العربي المعاصر بأشكال مختلفة، ولم يكن الاتجاه بالقصيدة الغنائية نحو التعبير الدرامي قفزة في فراغ، وإنما كان من خلال التجريب المتواصل والاطلاع على الشعر الأوروبي، فقد بدأ بعض الأدباء يميل إلى السرد القصصي الشعري في النصف الثاني من القرن الماضي، واتسع هذا الاتجاه منذ بدايات القرن في قصائد خليل مطران الموضوعية "الجنين الشهيد– مقتل بزرجمهر – نيرون... الخ"، وبدأ بعض الأدباء يميل إلى استخدام الأسطورة، فاستخدم جبران خليل جبران أسطورة أدونيس وعشتروت في "اللقاء" – 1914م، وكتب العقاد بحثاً عن الأسطورة في "الفصول" 1922م، واستخدم نسيب عريضة الأسطورة في قصيدته "ثار إرم" 1925م، وأبو ماضي أسطورة "العنقاء" رمزاً للسعادة المستحيلة– 1927م، وأصدر شفيق معلوف قصيدته الطويلة "عبقر" – 1936م، ثم قدّم لها في الطبعة الثانية – 1949م دراسة وافية عن الأساطير والخرافات عند العرب، وأصدر علي محمود طه "أرواح وأشباح" – 1942م، وحبيب ثابت قصيدته الطويلة "عشتروت وأدونيس" 1948م، وليس ذلك فحسب، ولكننا نجد أنّ بنية بعض القصائد في هذه المرحلة تكاد تكون بنية القصيدة القناعية، فيتوحّد الشاعر بشخصية تراثية ليعبّر من خلالها عن تجربة معاصرة، كما فعل الياس أبو شبكة في قصيدته "شمشون"، إذ تقنّع بقناع هذه الشخصية التوراتية ليهاجم المرأة الخائنة، وهو يريد بشمشون الشاعر الرومانسي الجبار الذي تتغلّب عليه حيل العالم الشريرة ممثّلة الإغراءات الجارفة، وكذا شأن قصيدة "التمثال" لعلي محمود طه، وقصيدة "الكأس" لعمر أبي ريشة، وقد يرمز الشاعر في هذه المرحلة إلى نفسه باسم طائر، كما فعل بودلير في قصيدته "القطرس"، وكما فعل بعد ذلك عمر أبو ريشة في قصيدته "النسر"، وهذه الأعمال وأمثالها مهّدت لولادة القناع في شعرنا المعاصر.

ثمة عوامل كثيرة مختلفة ومتداخلة دعت الشاعر العربي المعاصر إلى استخدام القناع، وأولها العوامل السياسية والاجتماعية، فمن المعروف أن الوطن العربي يعاني اليوم التخلّف والاستبداد، ولذلك لجأ الشعراء الرواد إلى حيل فنية، فاستعاروا أصواتاً أخرى اتخذوها أبواقاً يسرقون من خلالها آراءهم دون أن يتحمّلوا وزر هذه الآراء، فتواروا خلف أقنعة من التراث ليمارسوا مقاومتهم للطغيان والتخلّف، فإذا أصوات المتنبي وعنترة والمعري " 19"، وثانيها العامل الفنّي، وهو الأهمّ، ففيه إضفاء مسحة من الموضوعية والدرامية على القصيدة الغنائية، فاستعار الشاعر المعاصر بعض تقانات الفنون الموضوعية الأخرى، كفنّ المسرحية وفنّ القصة وفنّ السينما، فشاعت هذه التقانات في بنية القصيدة الحديثة، كالحوار وأسلوب القص وتعدّد الأصوات والمونولوغ الداخلي والمونتاج، ثم لجأ بعد ذلك إلى استخدام الشخصيات التراثية، بصفتها معادلاً موضوعياً لتجربته الذاتية، فاتخذها قناعاً يبث من خلاله خواطره وأفكاره "20".

■*تنوع استخدام القناع في الشعر العربي المعاصر بين الجزئي والكلي والاستدعاء والاستلهام.

■*علينا أن نفصل أخيراً بين أن يستخدم الشاعر ثقافة القناع في شعره وأن يعرّف مصطلح القناع نقدياً.

-3-

تمتدّ قصيدة القناع على مساحة واسعة من شعرنا المعاصر بدءاً من ستينيات هذا القرن إذ انتشرت في شعر الرواد، كالسيّاب وخليل حاوي وأدونيس والبياتي وصلاح عبد الصبور، ثمّ في قصائد علي الجندي وأمل دنقل وسواهم، ففي ديوان السياب أقنعة السيد المسيح والنبي أيوب والسندباد، وقناع السندباد في ديوان خليل حاوي، وقناعا مهيار وصقر قريش في شعر أدونيس، وفي شعر البياتي أقنعة الحلاّج وعمر الخيام والمعرّي ووضاح اليمن، وفي شعر صلاح عبد الصبور قناعا الملك عجيب بن الخصيب والصوفي بشر الحافي، وفي شعر علي الجندي قناعا قطري بن الفجاءة وطرفة بن العبد، وفي شعر دنقل أقنعة سبارتاكوس والمتنبي وأبي نواس وكليب واليمامة بنت كليب.

ولا يقتصر امتداد قصيدة القناع في شعرنا المعاصر على المسافة الزمنية، ولكن امتداد في مصادر القناع المختلفة، فالشاعر المعاصر مثقّف بالضرورة، وقصيدة القناع هي قصيدة الوعي الشعري، ولذلك راح هؤلاء الشعراء ينقّبون في بطون الكتب بحثاً عن أقنعة لهم تتناسب وتجاربهم المعاصرة، وكانت الشخصيات التي تقنّعوا بوجوهها من مجالات مختلفة، دينية وأسطورية وتاريخية ومن التراث الأدبي أو التراث الشعبي، ومن الواقع المعاصر.

يتّخذ السيّاب شخصية السيّد المسيح قناعاً في قصيدته "المسيح بعد الصلب" "21"، ويحوّل الشاعر هذه الشخصية الدينية إلى قناع شفّاف، ويتحدّث من خلال القناع وتجربة صاحبه في الصلب بضمير مفرد المتكلّم (أنا)، فيستخدم الصلب التاريخي رمزاً للصلب المعاصر الذي يعانيه الشاعر (الشعب العراقي)، فالمسيح لم يمت بعد صلبه، وهو لايزال يسمع الرياح تعصف بنخيل العراق، ويصل إلى أسماعه عويل المعذّبين، ويرمز إلى الحكّام بشخصية يهوذا الذي سلّم السيّد المسيح إلى أعدائه.

وقد استطاع الشاعر أن يعبّر من خلال القناع تعبيراً غير مباشر عن أفكاره السياسية والاجتماعية، فامتزج الذاتي بالموضوعي، وتوحّد الشاعر بقناعه، فأبدى له هذا الصنيع وجوهاً فنيّة جديدة، واستطاع أن يوظّف الموضوع توظيفاً معاصراً، واستعار ثلاثة من ملامح شخصية السيّد المسيح: الصلب، والفداء، والحياة من خلال الموت، ليصوّر معاناته في سبيل بعث أمّته، فالصلب رمز للعذاب الذي يعانيه الشعب الجائع، وتشير التضحية إلى السياب الذي اضطهد وأُبعد وتشرّد، فهو يموت من أجل فكرة لا تنتهي بموته، لأنه يعيش في وجدان الآخرين:

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] (461-460)

وفي القصيدة قرائن تشير إلى أنّ التجربة المعاصرة هي المقصودة، وما القناع سوى وسيلة درامية تعبيرية، فثمة نخيل العراق، وثمة صور لجيكور رمز الزيف العراقي، وهي التي تتضمّن السور والمقبرة والسفينة التي تهوي إلى القاع (الأبيات 6-11- و 72-73)، وهذا يدلّ على أن مشكلة السياب في المدينة هي الرزق والوجود، ولذلك ظلّ يحنّ حنيناً رومانسيّاً إلى الريف.

■ *لم تولد قصيدة القناع من لاشيء ولم تنبثق بالمصادفة في شعرنا المعاصر.

واستدعى بعض الشعراء شخوصاً تاريخية لتكون أقنعة لهم، يعبّرون من خلالها عن تجارب معاصرة، وأكثر بعضهم من الإشارة إليها، ومنها، مثلاً، زيد بن علي وزرياب والحجاج والحسين والغزالي ومعاوية ووضاح اليمن في ديوان أدونيس" 22"، وابن عربي ووضاح اليمن والإمام الشافعي في ديوان البياتي "23"، وسنتوقف عند ثلاثة أقنعة تاريخية استخدمها ثلاثة شعراء معاصرين.

انطلق أدونيس في قصيدته "الصقر" و "تحوّلات الصقر" " 24" من واقعة في التاريخ العربي تتصل بسيرة صقر قريش عبد الرحمن الداخل (113-172هـ)، وقد استطاع الجنود العباسيون أن يظفروا بأخيه الطفل ويذبحوه، فانطلق صقر قريش مذعوراً يقطع المسافات الطويلة، واستطاع، فيما بعد، أن يبني الدولة الأموية الجديدة في الأندلس "25".

تُظهر القصيدة العلاقة بين السلطة والمواطن في ذبح الطفل وملاحقة الصقر، كما تُظهر قدرة الإنسان العربي الجديد على الخروج من المأساة وبعث حضارته، ويتخذ الشاعر تجربة الصقر ركيزة ليعبّر بواسطتها عن إحساساته وطموحاته وتجربة الاغتراب

التي يعيش فيها الإنسان العربي المعاصر.

نجد الصقر في القسم الأول من القصيدة "أيام الصقر" هارباً يطلب النجاة، ويتداعى في رأسه صوتان: صوت الطغيان الذي حلّ بأخيه على نهر الفرات، وصوت قريش في مجدها السالف، ويتصارع هذان الصوتان في داخله، وهو يجتاز المسافات، وتتنامى في مخيلته فكرة بناء دمشق جديدة وإعادة الحياة إلى الأرض العربية، ولكنّه يدرك أنّ ذلك يكلّفه اجتياز الأهوال، ولكنّ صوت الفرات الذي يضجّ في داخله يدفعه إلى التضحية.

ثمّ يسرد معاناته في الطريق ومطاردة القوّة الغاشمة التي ذبحت أخاه له، وعلى الرغم من ذلك كلّه وابتعاده عن دمشق ظلّ طموحه يتنامى، وتحوّل أساه إلى تمرّد على الواقع المتخلّف، وظلّ يحنّ إلى وطنه، ويتمنّى أن يتحوّل الفرات والأحجار والأشياء إلى سحابة تمطر فوق الشام، ثمّ تتحوّل ذاته إلى وطن في أعماقه يطلع من دمشق، ويحمل للغرب حضارة الشرق، ويتقدّم الصقر مهتدياً بالشمس يقود موكب الصقور الجديدة يفتح الفضاء، ويبني أندلس الأعماق، وهكذا يكون الصقر قناعاً لأدونيس.

ويتألف القسم الثاني (تحوّلات الصقر) من أربعة فصول، يبدأ الفصل الأول (فصل الدمع) بالهدوء الذي أخذ يخيّم على حياة الصقر في بلاد الغربة، وتهدأ في داخله صيحات الرجوع، لأن دمشق لا تستجيب لنداء الغرباء، ولكنّ صلته بها لاتزال متينة؛ فهو لا يزال يحنّ إليها، وماتزال دمشق تغلي أغنياته، ثم يقع فريسة لصراع تحوّلي بين حنينه إليها وغضبه عليها، وتقوى سورة الغضب، فيكفر بالمدينة التي عاشت في مخيّلته وسط الرعب والموت، فيهجوها، ثم يعتذر إليها، فهي وطنه الذي لا يستطيع أن يتنكّر له.

ويتراجع الحدث في الفصل الثاني أمام التحوّل، ويصبح الصقر محور التغيّر، فهو يبعث الحياة في الأشياء، فالسحابة تحمل أغانيه، والنهر يسقي رؤاه في رأسه، ويتواصل التحوّل على الرغم من صوت اليأس الذي مازال يلاحقه، ويحمل الصقر أوجاع المرضى والفقراء، ثمّ تبدأ الأشياء تتفتّح وتخضّر، وينتهي الفصل بالتساؤلات المتلاحقة عن العطاء والتضحيات.

ويتوحّد الصقر في الفصل الثالث بالأشياء، فهو يلبس الهواء، ويحنّ إلى الفرات الذي رواه، ويحلّ له انبعاث الحياة في الأشياء والناس، ويتحّد بالفقراء، ويغسل النهر المدينة.

ولا يبقى في الفصل الأخير سوى مراثيه وشواهد قبره، ولكنها مراثٍ تحمل بين طيّاتها الحياة الجديدة، وشواهد هي عشر أشجار مفعمة بالخضرة والتفتّح، ونحن لا نجد رثاء بقدر ما نجد أشجاراً وأطفالاً ونساءً حبالى وحصاداً.

يتخذ أدونيس شخصية صقر قريش قناعاً من خلال صفات خارجية وواقعية تاريخية محدّدة، ليعبّر عن موضوع يتصل به. أما الدوافع التي تحرّك الحدث فهي تخصّ الشاعر وعصره، ومعظم الصفات التي أطلقها على القناع هي من إحساساته وأفكاره، وإن كان بعضها مستمداً من سيرة عبد الرحمن الداخل، ومنها -مثلاً- الإحساسات الموصوفة بالتغيّر:

[illegible]
[illegible] (ص 31)

ومنها صورة دمشق، فهي مدينة عربية في القرن العشرين أو امرأة متخلّفة لا تستطيع الدفاع عن شرفها وحريتها، كما كانت سابقاً:

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] (ص 53).

ومع ذلك لاتخلو هذه القصيدة الطويلة من عيوب في استخدام القناع استخداماً فنّيّاً، فيرفع الشاعر القناع عن وجهه ليعبّر عن تجربته تعبيراً مباشراً، فتختلط صورة الصقر بصورة سيزيف (ص 65)، أو بصورة تموز والعنقاء (ص 80)، ويعود الشاعر إلى ماضينا الشعري، فيقابل أبا تمام وأبا نواس (ص ص 86–88)، ويتوحّد بالشاعرين العباسيين على أساس أنهما من شعراء التجديد والرفض، ومن المعروف أنّ الصقر قد توفي قبل ولادة أبي تمام (حوالي 188هـ) ثمّ إنّ الهمّ الشعري (ص94) هو همّ أدونيس أكثر مما هو همّ صقر قريش الرجل التاريخي الفاتح، وتتداخل أصوات الجائعين الجدد بأصوات الدهر والخضر وشخصيات أخرى.

أما مرثيات الصقر من خلال عشر شجرات فهي خروج أولاً على القناع، وهي تدخّل من الشاعر في خاتمة القصيدة يشبه

*شعر الفيض والتجربة شعر حقيقي وهو لايتقيد بالقوانين والمدارس والنظريات.

إلى حدّ بعيد تدخل الشاعر في النصف الأول من هذا القرن بمضمون قصيدته وهدفها، مما يجعل النهاية مغلقة أمام القارئ، فالمرثية العاشرة، تختتم القصيدة بروايتين: تتحدّث الأولى عن بعث الصقر بعد موته:

هفوك: لعجلقاذ سه رلقاذ: القور

لعة لهرتذ

يباحتَ عم آلعدلب

غىهنج الأمزدّم، (ش 109)

وتتحدث الثانية عن زوج الصقر الحبلى التي تنتظر مخاضها لتعلن في الربيع عن ميلاد جديد:

هفوك: تشـ ة رهج بقوتي

مذ هذا لكبلى شفرقي

حكو

هل جاكوك فمستذ

غريك شدا ة

غريلة ارفسك لصى؟

تمطلشفطادى وجى؟ (ش 110).

وينطلق البياتي في قصيدته "عن وضّاح اليمن والحبّ والموت" " 26" من واقعة في التاريخ العربي تتعلّق بصلة أم البنين زوج الخليفة الوليد بن عبد الملك بوضّاح، وكان إذا فاجأها أحد وارته في صندوق إلى أن قدم أحد الخدم، وشاهده عندها، ثمّ أخبر مولاه بالأمر، فأتى، وطلب الصندوق، ثمّ واراه في بئر، فكانت مأساة وضّاح اليمن "27".

استخدم البياتي، وجه وضّاح قناعاً يرمز إلى الثورة والحب في تجربة معاصرة، ويبيّن صلة الثوري (وضاح) بالشعب (أم البنين)، فالشعب يلهو بالثوري لهو أمّ البنين بصاحبها، ويُطلب منه أن يضحّي في

حين أنهُ يتخلّى عنه بعد ذلك كما فعلت أم البنين بصاحبها، ومن المعلوم أن البياتي يتحدّث في هذه القصيدة عن تجربته في السجن والنفي وصلته بالشعب "28"، من خلال تجربة وضاح بأم البنين.

القصيدة في عشرة مقاطع وصف فيها أم البنين بأنها امرأة تضج بالأهواء (ص 28)، وتعاني في قصرها الوحدة (ص 29 إلى أن جاءها وضّاح، فبعث أنوثتها، وبذر في أحشائها طفلاً من الشعب ومن سلالة العنقاء (ص ص 30–31)، وقد وحّد الشاعر بين شخصيتي الخليفة وعطيل (المقاطع 7و8و10)، وبين شخصيتي أم البنين وديدمونة (المقطع 7)، ووظّف ديدمونة في وظيفة شهرزاد المعروفة، وهي السرد، في المقطع العاشر.

ويُعاب على هذه القصيدة أن الشاعر رفع القناع عن وجهه غير مرة، على خلاف ما ذهب إليه أحد دارسي هذه القصيدة "29"، وهذا ما فعله الشاعر في المقاطع الرابع والسادس والسابع والثامن، واتخذ دور المعلّق على الأحداث في المقطعين السابع والثامن.

ويستلهم أمل دنقل وجه سبارتاكوس، وهو قائد إحدى ثورات العبيد في الزمن الروماني القديم للتعبير عن تجربة الإنسان العربي الرافض على سلطاته الغاشمة والتلاعب بمصيره، ولذلك كان سبارتاكوس أمل دنقل في قصيدته "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" "30" من سلالة الشيطان، لا ينقطع عن الرفض والتمرد منذ أن وجدت الخليقة على الأرض إلى يومنا هذا، ولذلك يقدّم الشيطان قيمه الجديدة البديلة عن القيم القديمة التي أدّت إلى الهزيمة، فيندفع الشاعر في مفتتح القصيدة إلى تمجيد الشيطان معلّم الرفض والتمرّد:

لى لجلكعونةم لعاحاوزج

لم قلك "لا" غى هجد لم قلون "معّ"

لم علىالأمزدمة لوفسلاعي

■ *يمكن أن يكون المونولوج الدرامي تمهيداً لقصيدة القناع فالشاعر يتلبس شخصية أخرى ويعطي اسمه وتجربته للراوي.

■ *ثمة عوامل كثيرة مختلفة ومتداخلة دعت الشاعر العربي المعاصر إلى استخدام القناع أولها العوامل السياسية والاجتماعية.

لم فك "لا غلي لـ"ة
هك نعج آبي بوال (ش 73).

ينهج الشاعر في هذه القصيدة نهج المونولوغ الدرامي، فالصوت الذي يهيمن عليها هو صوت القناع سبارتاكوس، ولذلك يتوسّل الشاعر بضمير مفرد المتكلّم "أنا" الذي يتيح له أن يتعرّف التجربة من الداخل، فيرفض الواقع الاجتماعي بسخرية مأساوية، ويتماهى، ويتناصص نصّه بالتاريخ، فيذوب النص الجديد بالنص الغائب، فيؤسّس الشاعر بالقناع درامية القصيدة على غنائيتها "31".

ويطالعنا من التراث العربي الأدبي أقنعة عدّة يتقنّع بها الشعراء المعاصرون للتعبير عن تجارب معاصرة؛ فمن العصر الجاهلي يطالعنا وجه طرفة بن العبد البكري الشاعر المعتدّ بذاته، وقد كلّفه ذلك حياته، ولكنّ علي الجندي قد أعاده إلينا في قصيدته الطويلة "طرفة في مدار السرطان" "32"، وقد تمكّن العجز منه، فأوهى قواه ونفسيته، ليعبّر من خلاله عن همومه الجسدية النفسية، ولكنّ القناع ظلّ عنواناً. أما إحساسات الشاعر فقد امتدت على طول القصيدة.

ويطالعنا من عصر بني أميّة وجه قطري بن الفجاءة في قصيدة "سقوط قطري بن الفجاءة" "33" لعلي الجندي قناعاً يتحدّث من خلاله عن الذين يقاتلون بالشعر، ويقول الشاعر في مقدّمة القصيدة القصيرة: " والأناشيد التالية لاعلاقة بالشخصية التاريخية إلاّ من هذه الناحية، أمّا عمّن تعبّر، فإنها لسان حالي أو حالك أو حال أيّ واحد من جيلنا المثقّف بشكل خاصّ" "34"، وفي القصيدة استطالات في هموم الشاعر وانتظاره الشعر دون جدوى، والإشارات إلى شخصية القناع قليلة، فقد كانت (أنا) الشاعر الغنائية مهيمنة على القناع الدرامي، وهو يعود إلى وطنه تعباً قنوعاً بقبر في تراب أجداده بعد أن طاف في أصقاع المجهول، وعاد كالسندباد محمّلاً، ولكن بالشعر والأرق:

فيس لايتيجمي ا لمواسطارك لغامد غ نالمايك فسيدُ
أنتّ لـد ءعوَ ءتاانقوليسوَدا؟ قنالوَ جليجي عس في شعغي! (ش 78).

ويطالعنا من العصر العباسي وجوه أبي نواس في قصيدة "من أوراق أبو نواس" "35" لأمل دنقل، والمتنبي في قصيدة "من مذكرات المتنبي في مصر" "36" لأمل دنقل، والحلاّج في قصيدة "عذاب الحلاّج" "37" والمعري في "محنة أبي العلاء" "38" للبياتي.

يتخّذ البياتي في قصيدته "عذاب الحلاّج" شخصية الحلاج الصوفي "39" قناعاً، وتتألف القصيدة من ستة مقاطع، يتوجّه الحلاج في المقطع الأول (المريد) إلى المريد الذي اندمج في الواقع، ويطلب منه أن يحافظ على الأسرار التي يعملان من أجلها، ويتوجّه إلى الذات العليا في المقطع الثاني (رحلة حول الكلمات) لتمنحه القدرة على المطالبة بحقوق الفقراء ومساعدته على الموت في سبيل ذلك، ويسخر في المقطع الثالث (فسيفساء) من مهرّج السلطان الذي يذلّ نفسه، ويقلّد بعض الحيوانات ليسعد سيّده، ويتحدّث في المقطع الرابع (المحاكمة) عن تحقيق وجوده إذ رفض الخضوع للسلطان، ولكنّه لم يجد، بعد ذلك، سوى شهود الزور والسلطان، ويتحدّث في المقطع الخامس (الصلب) عن الحلاج، وهو يستمع إلى الذات العليا، وهي توصيه بقضايا الفقراء، ثمّ يتحدّث عن القضاة والشهود والسيّاف والصلب، ونرى الحلاج يتكلّم في المقطع السادس (رماد في الريح) على بعثه بعد الصلب، فأوصال جسده قد غدت سماداً تنبت فيها البذور وتنمو الأشجار.

ويُلاحظ على بنية القصيدة أن البياتي استطاع أن يصنع قصيدة القناع في هذا النص، ولكنّ ثمة صوتين في القصيدة يمكننا أن نعيدهما بسهولة إلى شاعرين عاصرا البياتي، ففي المقطع الثالث يصوّر البياتي المهرّج الذي يفعل كلّ مافي وسعه لإرضاء سيدّه، وهو يتحوّل من صورة إلى صورة من أجل ذلك، وهذا ما سبقه إليه خليل حاوي في قصيدته "عند البصّارة"، فيقول:

هلولا آد ة لمهنى شدلتويلالجد .
ةكدتهنب جك لعيجد م لكدحك
آلقق ةزقنوك
كزنحنى لكزيلأعدا؟ غويلخيعدم
للة جيوم
فى لزنحلهيجذ

■ وإني لايغريني بهذا العالم المعروف غير الليل والشعر أقدمه على عتباتك الشعراء قرباناً جريحاً عاش في صدري.

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] "40".

وثمة تشابه بين المقطع الأخير وقصيدة "المسيح بعد الصلب" للسيّاب، فالحلاج لا يموت بعد صلبه، وإنما يتحدّث عن ألمه وعما فعلوه بجسده وبدفاتره وأوراقه، وكيف أصبحت أوصال جسده سماداً يبعث البذور والأشجار، وهذا شبيه بمحتوى قصيدة السيّاب، فالمسيح لا يموت بعد صلبه، وإنما هو يستمع إلى أنين الرياح وعويل المرضى والفقراء، ويصبح قلبه أرضاً تنبض ماء وسنابل، وموته بذرة وبعثاً وخبزاً للجائعين ومخاضاً للمدينة "41"، وعلى الرغم من أنّ محيي الدين صبحي يقرّر -قبل أن يدخل في الدراسة -بأنّ هذه القصيدة تمثّل قفزة في استخدام البياتي للقناع " 42"، فإنه يقع في مغالطة نفسه، فلا يفرّق بين مفهوم القناع ومفهوم الشخصية الدرامية في القصيدة المعاصرة، فالقناع غير مستقلّ عن الشاعر في قصيدة القناع، هو وسيلة وتقانة، في حين أن الشخصية الدرامية غير ذلك، فهو يقول في نهاية دراسته: "وبما أنّ التجربة تحدث لشخصية معينة (ففي "عذاب الحلاج" قدّم البياتي شخصية أكثر مما قدّم عالماً، وكانت هذه الشخصية متفرّدة وخارقة إلى حدّ أنها استوعبت حادثاً ميتافيزيقياً لا يطرأ إلاّ لأفراد أفذاذ في تاريخ البشرية..) "43".

■ يعدّ السياب مرضه هبة من الله ويشكره في حالي النعمة والكربة ويعلن استسلامه الكامل للقدر ولمشيئة الله.

والتراث الشعبي أحد روافد التراث العربي، وهو يعبّر عن شخصية الأمّة، ويمثّل وجدانها وعواطفها ومواقفها تجاه بعض القضايا الإنسانية في مرحلة من المراحل، وهو يحتوي تصوّرات الشعب ومعتقداته التي توارثها عبر الأجيال والصورة المثالية التي يريد أن يكون التاريخ عليها.

وأكثر الشعراء المعاصرون من الإشارة إلى هذا التراث للاستشهاد على حالة معاصرة، فاستفاد بعضهم من بعض الأغاني الشعبية "44"، والعادات العربية، كالتشاؤم من الغراب " 45"، ومن المثل الشعبي"46"، وحكايات ألف ليلة وليلة "47"، وتغريبة بني هلال "48"، وسواها.

ويهمّنا، هنا، ما يتصل بالقناع حين يكون الوجه المستعار من التراث الشعبي نسيجاً يمتدّ على طول القصيدة، وأن تقوم بنية القصيدة على هذا النسيج وتوظّفه توظيفاً معاصراً، وثمة قصائد عدة تقنّع شعراؤنا بمثل هذه الأقنعة، وأهمّها قناع السندباد من "ألف ليلة وليلة"، ومنها قصيدة "السندباد في رحلته الثامنة" " 49" لخليل حاوي التي نظمت في حدود سنة 1958، وهي من القصائد الناضجة في هذا المجال "50"، وقصيدة "وجوه السندباد" "51" لخليل حاوي، وقصيدة "رحل النهار " "52" للسياب.

وثمة قناع الملك عجيب من "ألف ليلة وليلة" استخدمه صلاح عبد الصبور في قصيدته "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" "53"، وقناع كليب وابنته اليمامة في قصائد: "لا تصالح"، و "أقوال اليمامة" و"مراثي اليمامة" لأمل دنقل "54"، وسواها.

ويمكننا أن نتوقف أخيراً عند قصيدة "سفر أيوب" "55" مثالاً على قصيدة القناع، فقد اتخذ السياب من هذه الشخصية الدينية (النبي أيوب) "56" قناعاً للتعبير عن تجربته في مرضه الأخير، وتتألف قصيدته من عشرة مقاطع، وقد نظمها في لندن في أثناء استشفائه بين نهايات عام 1962 وبدايات عام 1963م.

يتوجّه الشاعر في المقطع الأول على لسان النبي أيوب إلى اللّه تعالى بشكره على بلاياه الكبيرة في بوح نفسي واعتراف بفضله شبيه بالتسابيح التي يُمجّد فيها الخالق، ويجمع بين المتناقضات الفجائعية، فيعدّ مرضه هبة من اللّه، ويشكره في حالي النعمة والكربة، ويعلن استسلامه الكامل للقدر ولمشيئة اللّه:

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] (ص ص 248-249).

حافظ السّيّاب على التوازن في هذا المقطع بين تجربة الماضي وتجربة الحاضر، وبين صوت النبي أيوب وصوته، فالجراح تمزّق جنبي السّيّاب والنبي أيوب، والآلام متواصلة في مرضيهما، واستسلام النبي أيوب لقدره ويعني استسلام الثاني له، وإذا كان النبي يتقبّل هذه الرزايا، ويُمنّي نفسه بالشفاء، فليس السياب أقلّ منه في ذلك:

[illegible]
[illegible]
[illegible] (ص 250)

ويبرز أيوب المريض في مشفى في لندن في المقطع الثاني، ويصف الشاعر مناخ هذه المدينة في الشتاء، ويحنّ إلى ولده غيلان وزوجه في العراق، وهو يحتاج إلى من يواسيه في محنته وغربته، ويحنّ في المقطع الثالث إلى زوجه وأطفاله وجيكور، وهو يعاني الوحدة والجوع والبرد والألم، ولا يجد صديقاً يواسيه في غربته ومرضه، وليس ثمة جدوى من صراخه، فصوته يذهب سدىً بين أصوات آلاف القُطُر.

يعود النبي أيوب في المقطع الرابع، ولكنّه أيوب المغترب عن وطنه وزوجه وأطفاله، وهو لا يمتلك المال أو المنزل، وهو ابن جيكور ذو العكّاز الذي يتمنّى أن يعود إلى وطنه ليدفن فيه. ويبرز الحنين إلى العراق في المقطع الخامس، ويتمنى أن يعود إليه معافى، وأن يكون مثل لعازر ينفض عنه أكفان الموت ليسير من دون عكّاز.

ويلجأ الشاعر في المقطع السادس إلى خيالاته، ويثير موضوع الجنس نقيضاً للموت، ويتخيّل جسداً يُعرّيه، فتثار عروقه الميتة، ويوهم نفسه بأنه قريب من المعجزة، ليفرّ من قبضة الموت إلى عالم الحياة. ويحنّ في المقطع السابع إلى بلاده وأطفاله. ويتذكّر في المقطع الثامن لميعة، ويحنّ إليها كما يحنّ إلى العراق وجيكور، ولكنّه يدرك أن البحر المزمجر يقوم كالسّور بينه وبين العراق، وكأنّ البحر أصبح رمزاً للموت بعد أن كان رمزاً للحياة. ويستدعي في المقطع التاسع هرقل وتموز اللذين صارعا الردى وانتصرا عليه، وهو يُقيم موازنة بين وضعيهما ووضعه، فهما قويّان، وهو ضعيف، مشلول، وسلاحه ضد الموت هو الشعر، فهل يُجدي مثل هذا السّلاح في مواجهة الموت العتيد؟

ويخاطب الشاعر في المقطع الأخير غيمة في أول الصباح، تحاصرها الرياح، فتتحوّل إلى طائر، وتستطيع العاصفة أن تنتف ريشه في الغروب، وكأنّ الغيمة بديل من الشاعر، ولذلك يطلب منها أن تبرق وترعد وتمطر (الشعر)، وتنتهي القصيدة برسالة من الذات إلى الذات يؤكّد فيها الشاعر قرب المصير الشخصي واستسلامه لقدره، وهنا تفترق شخصيته عن شخصية النبي أيوب، وتبرز تجربة الشاعر، وتكون الرسالة شبيهة بورقة النعي:

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

■ وغن صاح أيوب كان النداء لك الحمد يا رامياً بالقدر ويا كاتباً بعد ذاك الشفاء .

[illegible]
[illegible]
[illegible] (ش ش (176-175

■ وأنت ياشاعر واديك أما تؤوب من سفر يطول في البطاح؟

وليس النبي أيوب في هذه القصيدة سوى السيّاب، فهو أيوب جيكور الذي سافر إلى لندن للاستشفاء، فأصابه الضجر هناك، وأخذ يحنّ إلى جيكور والعراق والزوج (إقبال) وولده (غيلان) وطفلتيه (غيداء وآلاء)، ووجد نفسه غريباً في بلاد الثلج والضباب والبرد والمصانع العظيمة.

وإذا كان ثمة صفات مشتركة بين شخصيتي الشاعر والنبي أيوب، وأهمّها الداء الوبيل، والصبر، ومعاناة الآلام، وانتظار الفرج، والاستسلام لإرادة اللّه، فإنّ ثمة قرائن وإرشادات في هذه القصيدة إلى تجربة السيّاب، وهي ترجّحها، ومنها أبواق سيارة الإسعاف، وتأوهات المرضى في المشفى، والغيوم التي تحجب الفضاء في لندن في المقطع الأول، ومنها مناخ الثلج، والضباب والمطر، ودخان المصانع ذات المداخن العظيمة، والحنين إلى ولده (غيلان) وزوجه (إقبال) في العراق في المقطع الثاني، ومنها تذكّره لأطفاله وزوجه وجيكور، وحنينه إليهم، وهو يستغيث بهم، لكنّ صوته يذهب سدىً بين أصوات آلاف القطر، ولا يصل إلى الوطن في المقطع الثالث، وهو أيوب الفقير المغترب ابن جيكور ذو العكّاز في المقطع الرابع، وهو السيّاب الذي يحنّ إلى العراق في المقطع الخامس، ومنها تذكّره للميعة زميلة الدراسة في المعهد العالي في بغداد والعراق وجيكور في المقطع الثامن، ثمّ هو أيوب المصاب بصحته، لا بأولاده، وزوجه وأمواله، وهو المُصاب الذي لم يُشْفَ كما حدث مع النبي أيوب إذ مَنّ اللّه تعالى بالصحة بعد المحنة، ثمّ هو أيوب المشلول ذو العكّاز، وليس أيوب المغشّى بالقروح، هذا إضافة إلى القرائن الثقافية المعاصرة، ومنها صورة الحشود المتدفقة على جسر لندن الذاهبة إلى العمل، وهي حشود تشبه الدّمى في تحرّكها أو خلوّها من الحسّ الإنساني، والصورة لـ "إليوت" في قصيدته "الأرض الخراب"، وقد وظّفها السيّاب توظيفاً عضوياً متداخلاً بنسيج القصيدة، فهو مريض غريب يفتقد في المشفى في لندن اليد الحانية والصديق المواسي والزوج التي تقف إلى جانب زوجها في محنته، ولذلك يتوجّه إلى زوجه في العراق مستفيداً من صورة "إليوت" محوّلاً دلالتها من التجربة العامة إلى التجربة الذاتية، ولذلك كان القناع وسيلة درامية غير مباشرة للتعبير عن تجربة السيّاب.

-4-

ثمة عيوب فنّية في استخدام تقانة القناع في الشعر العربي المعاصر، وربما عادت هذه العيوب إلى أمور، أهمّها استخدام هذه التقانة الجديدة على ندرتها في تراثنا الشعري، على نقيض الأوروبي الذي انتقل نقلة طبيعية من قصيدة المونولوغ الدرامي إلى قصيدة القناع، ومنها أنّ الشاعر العربي المعاصر مازال يطمح كأسلافه إلى حجم القصيدة، فقد كانت البراعة والفحولة في الطول عند القدماء، ولم يختلف الأمر كثيراً عند كثير من الشعراء المعاصرين، مع أنّ تقانة القناع تستدعي الطول، ولكنّه الطول غير المترهّل والزائد عن حجمه، ولذلك نجد استطالات هنا واستطالات هناك، فاتسمت قصيدة القناع بشكل عام بالطول، وفاقت في طولها عند بعضهم طول الطوال في الشعر العربي، ومنها بعض قصائد علي الجندي وأدونيس والبياتي، وإذا وضعنا في الحسبان أنّ الشعر تكثيف وإلماع وإيحاء فإننا ندرك جناية التطويل القصدي بما يتلازم من مقاطع زائدة وغير موظّفة في نسيج القصيدة.

■ كان القناع وسيلة درامية غير مباشرة للتعبير عن تجربة السيّاب.

وربما كان لانتقال الشاعر العربي المعاصر من الشعر الغنائي إلى قصيدة القناع سبب في وجود هذه العيوب، ولا سيّما أن الشاعر العربي يذهب حتى يوم الناس هذا إلى أنّ الشعر فوق الأجناس الأدبية الأخرى، وما على الناقد سوى أن يفسّر ويشرح ما تنتجه عبقريته، في حين أنّ وظيفة الناقد الأولى والأخيرة أن يكون طليعيّاً ومخبرياً، وأن يحاسب ويصف العمل دون أن ينظر إلى صلته بالمبدع كائناً من كان، وهكذا نتوصّل إلى نتائج مقبولة، ولكنّ معظم دارسي قصيدة القناع لم ينهج هذا النهج، فيشعر القارئ الجادّ أن هذا الدارس أو ذاك يلوي عنق النص لمديحه أو مديح صاحبه، وكأنّ وظيفته محصورة في إرضاء هذا الشاعر أو هذا الاتجاه أكثر من حرصه على تفكيك النص وتشريحه ووصفه، ولذلك يمكننا أن نتوقف عند أهم العيوب في هذا النوع من القصائد:

أ- أول هذه العيوب استخدام تقانة القناع استخداماً جزئياً في العمل، ولذلك تكون التقانة تشبيهية وناقصة، ولا تؤدي وظيفة فنية عالية، ولا تترك أثرها في المتلقي، كما تترك قصيدة القناع، ثم إنّها تخرج من هذا البحث لارتباط القناع بجزء من النص، وهذا كثير في شعر الرواد وتابعيهم.

ب- وثانيها أن يظلّ الشاعر أسير الصوت الغنائي، وأن تكون علاقة القناع في النص خدعة ليست فنيّة، فلا يوازن الشاعر

بين تجربته وتجربة صاحب القناع، ولا يتداخل الصوتان، ولا يتقاطع الزمنان، ولا يستطيع الشاعر أن يخرج عن همّه، فإذا حذفنا اسم القناع لما خسرنا شيئاً، وهذا ما يمكننا أن نجده في بعض قصائد البياتي وعلي الجندي وأدونيس وسواهم من التابعين.

جـ- وثالثها أن يظلّ الشاعر أسير الدلالة التراثية في القصيدة كلّها أو في أجزاء منها، فيكون التعبير عن تجربة شخصية القناع راجحاً على التعبير عن التجربة المعاصرة، وبذلك يغدو القناع غايةً بدلاً من أن يكون وسيلة، وهذا ما يمكننا أن نجده في مقطع كامل من قصيدة "لا تصالح" لأمل دنقل، وقد استوحاها من عشر وصايا جاءت في سيرة الأمير سالم الزير من كليب المغدور إلى أخيه ليعبّر عن الواقع العربي المعاصر، وقد سارت قصيدة القناع بشكل جديد وشفاف، وتداخل صوت الشاعر وصوت كليب القناع إلى أن جاء المقطع الثامن، فإذا صوت كليب يبتعد عن صوت الشاعر، ويتراجع إلى زمنه، ويقترب من الحادثة التاريخية، فظلّت الوصية الثامنة استرجاعاً لوصية كليب، وهذا قسم من الوصية الثامنة وآخر سبقه مباشرة من الوصية السابعة:

لا [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]... لا [illegible]

[illegible] ذلك.. [illegible]

[illegible]

[illegible]....)

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

له [illegible].

[illegible] "57

د- ورابعها أن يرفع الشاعر القناع عن وجهه ليتدخل في شؤون القناع، ويصرّح تصريحاً مباشراً بالمعاني والدلالات التي يريد التعبير عنها، وهذا اعتراف من الشاعر أن تجربة شخصيته القناع التي وقع اختياره عليها لم تستطع أن تحمل كل ملامح تجربته، ويكون تدخل الشاعر المباشر بتوزيع الحكم والأمثال التي لم ترد على لسان شخصية القناع، فينقطع خطّ سياق القصيدة ليفسح مجالاً لصوت الشاعر معلناً منظوره الإيديولوجي أورؤيته في هذه القضية أوتلك، ويمكننا حذف هذه الحكم والأمثال والمواعظ دون أن يؤثر ذلك في سياق النص.

***

ويمكننا أخيراً أن نتوقف عند النتائج التالية:

■ بعض الشعراء المعاصرين استفاد من تقانة القناع في العودة إلى التراث عن تجربة معاصرة.

أ- إنّ بعض الشعراء المعاصرين قد استفاد من تقانة القناع في العودة إلى التراث للتعبير عن تجربة معاصرة، وإن قصيدة القناع -وهي حداثية- تنفصل عن التراث بقدر ما تتصل به، فهي تنفصل عنه في طريقة التعبير، فتخرج عن المباشرة والغنائية الخالصة والتقرير والرتوب في الإيقاع ووحدة البيت، وتتصل به، فتُحيي بعض شخوصه ورموزه، ولكنّها حياة تخصّ تجاربنا وعصرنا أكثر مما تخصّ تجارب تلك الشخوص والرموز وعصرها، فصقر قريش -مثلاً- يعيش تجربة إنساننا المعاصر في الاغتراب والتشرد في مرحلة الستينيات، ويعيش كليب بن ربيعة تجربة عصرنا الاستسلامي في نهاية السبعينيات، ويستخدم الشعراء هذا التراث لأنه

متأصل في دمنا، وهو يربط حاضرنا بماضينا وبمستقبلنا، إضافة إلى أنّ هؤلاء الشعراء لا يتعاملون مع شخوص التراث كافة، وإنما يختارون منها مايصلح للإسقاط على تجربة معاصرة، وفي هذا يختلف شعراء قصيدة القناع عن جماعة الإحياء الذين حاولوا أن يعبّروا عن تجارب التراث، وكأنهم يعيشون في الماضي.

ب- وإنه يشترط في بناء قصيدة القناع النسيج العضوي الموظف، فترتبط الأجزاء بعضها ببعض، ويكون لكل عنصر وظيفة في البناء العام، كما يشترط الإسقاط المناسب، فليس استخدام الأقنعة غاية في ذاته، وإنما هو وسيلة درامية لإضاءة تجربة معاصرة.

جـ- وإن شاعر قصيدة القناع مثقف بالضرورة، فهو يطوف في التاريخ القديم والأساطير والتراث للبحث عن متكأ أو مشجب أو وسيلة أو موقف يحمل أفكاره ورؤاه، ثم هولا يستدعي هذا الموقف بحالته الماضية، وإنما يفكّكه ويحاوره ويحور في مداميكه، ويبني على أنقاضه نصّه الجديد، ولذلك تكون قصيدة القناع هي قصيدة التناص والنصي الغائب بلا منافس، فالنص الجديد يُبنى فوق طبقات لا نهائية في النصوص ومن مداميكها، ويكون النص الجديد وليداً للنصوص القديمة، يحمل بعض ملامحها، ولكنه مستقلّ عنها.

■ يختار الشعراء من شخوص التراث مايصلح للإسقاط على تجربة معاصرة.

د- وإن تطور قصيدة القناع طبيعي في اتجاه القصيدة الغنائية إلى الدرامية والابتعاد عن المباشرة، وارتباط الذاتي بالموضوعي من خلال ربط الغنائي بالدرامي والماضي بالحاضر، ولذلك ذهب صلاح عبد الصبور إلى القول: "وربما كانت قصيدة القناع هي مدخلي إلى عالم الدراما الشعرية" "58"، ولذلك كان استخدام القناع وسطاً بين الغنائية والدرامية، وبين الذاتية والموضوعية، فهو ذاتية مخفّفة إذا جاز التعبير، وتخفيفها بالتعبير غير المباشر، أما الشخصية الدرامية فمجالها غير هذا المجال، وهي غير تابعة للشاعر وإحساساته كما هي الحالة في قصيدة القناع.

هـ- قصيدة القناع هي شعر الوعي والصناعة، فالشاعر يختار بوعي كامل قناعه وتجربته، ويشذّب الحدث ليتناسب وتجربته، ويراقب عمله مراقبة تامة.

و- تميل قصيدة القناع إلى الطول، فهي في بعض أعمال الشعراء كتاب كامل، ومن أمثلة ذلك "أغاني مهيار الدمشقي" لأدونيس، و "طرفة في مدار السرطان" لعلي الجندي.

ز- تكتسب قصيدة القناع بالتعبير اللاّمباشر شيئاً غير قليل من الغموض الفني الشفاف، فيتوسع حقل الإشارات والعلامات من خلال تقاطع الأصوات وتداخلها وتعدّد مستويات القصيدة بين الماضي والحاضر والذاتي والموضوعي، ويغدو القناع رمزاً فنياً، وهذا ما يفتح أمام القارئ مجالات التأويل، وتكون قصيدة القناع الناضجة قابلة لقراءات عدّة وتأويلات عدة.

❑

❑ الهوامش:

1- مادة (قنع) -لسان العرب.

2-Voir: GRAND LAROUSSE ENCYCLOPEDIQUE -PARIS (LIBRAIRIE LAROUSSE) 1960-1964 (7)- P. 144et ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS- FRANCE- EDITEUR A PARIS-1980- V.10-P.P.588-593.

وحمودة، د. إبراهيم -معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية- مطبوعات دار الشعب- القاهرة- 1971م ص.212

3-ينظر في نشأة الأقنعة وطريقة صنعها وأغراض استخدامها: تشيني، شلدون- تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة- تر. دريني خشبة- وزارة الثقافة والإرشاد القومي- مصر- 1963م- 28/1- 29و53و93-94، وشالصوربل، ليون- تاريخ المسرح- تر. خليل شرف الدين ونعمان أباظة-منشورات عويدات- بيروت- ط 1- 1960م- ص14و148- 150و166، وديوارنت، ويل- قصة الحضارة- 251/7، وباندولفي، فيتو- تاريخ المسرح- تر. الأب إلياس زحلاوي- منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي- دمشق- 1979م- 58/1-61 ... إلخ.

4- عصفور، د.جابر- أقنعة الشعر المعاصر: مهيار الدمشقي- مجلة "فصول"- م1-ع4- يوليو 1981م -ص.124

5- انظر: عباس، د. إحسان- اتجاهات الشعر العربي المعاصر (عالم المعرفة 2)- الكويت- 1978م- ص155، والشمعة، خلدون- المنهج والمصطلح- منشورات اتحاد الكتّاب العرب- دمشق- 1979م. ص24، والبياتي، عبد الوهاب- الحداثة بلا أصالة- الأقلام- س20- ع5- 1985م- ص ص79-80، وفضل، د. صلاح- شفرات النص- دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع- القاهرة باريس- ط1- 1990م- ص .24

6- انظر: الموسى، د. خليل- الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر- مطبعة الجمهورية -دمشق- ط 1- 1991م- ص ص78-81.

7- الرواشدة، د. سامح- القناع في الشعر العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)- جامعة مؤتة- ط1- 1995م-ص.89

8- ديوان السياب- دار العودة- بيروت- 1971م- ص321و424، وديوان البياتي- دار العودة- بيروت- 1972م-301/1-302..

الخ.
9-ديوان السياب -ص417، وديوان البياتي- 617./1
10- ديوان عبد الصبور- دار العودة- بيروت- ط4- 1983م- 387/3و 428.
11-سورة مريم- الآية 25، وانظر: ديوان السياب- ص 598، وأدونيس الآثار الكاملة- دار العودة- بيروت- 1971م-215/2-216، والجندي، علي- الراية المنكسة- المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر- بيروت- ط 1- 1962م، وديوان عبد الصبور- 387/3و 428.
12-سورة البقرة- الآية 187، وانظر: أدونيس- الآثار الكاملة- 137/2-.138
13-ديوان الفيتوري- دار العودة- بيروت- 19م-487/1-.488
14-ديوان عبد الصبور- 235./1
15-ديوان البياتي- 37/2-.38
16-لانغبوم، روبرت- شعر التجربة المونولوغ الدرامي في التراث الأدبي المعاصر- تر. علي كنعان وعبد الكريم ناصيف- منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي- دمشق 1983م-ص.62
17-المرجع السابق - ص.65
18-المرجع السابق- ص.89
19-انظر: زايد، د. علي عشري- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر- منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان- طرابلس- ليبيا- ط1-1978م-ص.41
20-المرجع السابق- ص.24
21-نشرت القصيدة في مجلة "شعر" -س1-ع3، وهي مؤرخة في 1975/3/20، وهي في ديوانه- ص ص457-.462
22-الآثار الكاملة- 338/2و342و347و349و405و483و.488
23-ديوانه- 9/3و 27و.57
24-الآثار الكاملة- 25/2-110. نشرت "أيام الصقر" في مجلة "شعر"- س 60ع23، وهي مؤرخة في ربيع 1962، وبدأ بكتابة "تحوّلات الصقر" في أيلول 1963 وانتهى منها في أيلول 1964م =.110
25-انظر الخبر كاملاً: ابن الأثير- الكامل في التاريخ- 493/5-.496
26-نشرت في مجلة "المعرفة"- ع110-1971م، وهي في ديوانه -25/3-.40
27-انظر ذلك في: الأغاني- نسخة مصوّرة عن طبعة دار الكتب- 225/6-.226
28-انظر: شرف، عبد العزيز- مقدمة ديوان البياتي.
29-انظر: علي، عبد الرضا- القناع في الشعر العربي المعاصر- مرحلة الرواد- آداب المستنصرية- ع 7-1983-ص ص189-192
30-دنقل، أمل- الأعمال الشعرية الكاملة- دار العودة- مكتبة مدبولي- بيروت- القاهرة- ط2-1985-ص.73
31-انظر دراسة لهذه القصيدة: بميسو، عبد الرحمن- قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر- قصيدة القناع نموذجاً- فصول- م16-ع1-صيف 1997م- ص ص98-.120
32-صدرت القصيدة في كتاب مستقلّ عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق- 1975م.
33-الجندي، علي- الحمّى الترابية- المكتب التجاري- بيروت- 1969م-ص ص9-.78
34-المصدر السابق- ص.10
35-دنقل، أمل- الأعمال الشعرية الكاملة- ص ص308-.314
36-المصدر السابق- ص ص186-.190
37-البياتي- ديوانه- 143/2-156، وهي مؤرخة عام 1964م.
38-المصدر السابق- 161/2-.182
39-انظر: أخبار الحلاج- تح. ماسينيون وكراوس- باريس- 1936م.
40-ديوان خليل حاوي- دار العودة- بيروت- ط2- 1979م- ص ص160-.161
41-انظر دراسة لهذه القصيدة: صبحي، محيي الدين- الرؤيا في شعر البياتي- اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 1986م- ص ص174-.211
42-المرجع نفسه- ص.174
43-المرجع نفسه- ص.210
44-انظر: السياب- ديوانه- ص.532
45-انظر: المصدر السابق- ص.338
46-انظر: المصدر السابق- ص331، وديوان البياتي- 418/1 و 678-,689
47-انظر: ديوان السياب- ص279، وديوان البياتي- 238/1 و.294
48-انظر: عمران، محمد- الجوع والضيف- دار الأجيال- دمشق- ط1- 1969م- ص ص5-.50
49-ديوان خليل حاوي -ص.225
50-انظر: زايد، د. علي عشري- استدعاء الشخصيات التراثية- ص 322، وعلي، عبد الرضا- القناع في الشعر العربي المعاصر- ص ص173-.178
51-ديوان خليل حاوي- ص.191
52-ديوان السياب- ص229، وانظر: الموسى، د. خليل -الحداثة- ص ص78-.81
53-ديوان صلاح عبد الصبور- دار العودة- بيروت- 1972- ص.253
54-الأعمال الشعرية الكاملة- ص324و ص.337
55-ديوان السياب- ص ص248-.176
56-أيوب JOP النبي الصابر، عربي الأصل، وهو من أوائل من ابتدعوا أسلوب الفواجع DRAMA. كان رجلاً تقيّاً ذا أموال عظيمة، فابتلاه الله بأولاده وأمواله، فافتقر بعد غنى، ثمّ ابتلاه الله في جسده حتى تجذم، وبقي مرمياً على مزبلة، وهو على عبادته وشكره وصبره، ثمّ إن الله تعالى عافاه ورزقه، وكان من الأنبياء. انظر حكايته في سفر -العهد العتيق.
57-دنقل، أمل- الأعمال الشعرية الكاملة- ص ص 334-.333
58-ديوان صلاح عبد الصبور- ص.188

□□□

Ìẑhiŭќ ε ïŽĎŽï ǫ ŬŇJ

شعر: مصطفى خضر.

1 - قصيدةُ وضوحٍ مّا:

تشكو الكتابةُ من غموضٍ لا نهائيٍّ،
وأشكو من وضوح قصيدةٍ لا ينتهي....
كانتْ بلاغتُها تكرِّرُ ما تكرِّرُ، أو تُردِّدُ ما تُردِّدُ،
والبياضُ تشيعهُ رؤيا مقدّسةٌ وغيرُ مقدّسةٍ!
ولعلّها امتلكتْ خطاباً مّا،
سيوجزُ شكلُه فرضيّةً لم يختبرْها بَعْدُ،
إذْ ضاقتْ بهِ!
وهلِ الخطابُ سوى رموزٍ،
والرموزُ تبيحُها لغةٌ كمثْلِ مؤسّسَة
فسدتْ، وإنْ ربحتْ... وكانتْ مُفْلِسَةْ!.

2 - محاولة للسّرْد!

ماذا أحاولُ أن أقولَ، ولم أقلْهُ، ولم تقلْهُ مرحلةْ!
تتكاثرُ الأنقاضُ فيها: سلطةٌ، جُنْدٌ، قنَاصلُ،
امبراطوريّةٌ، سوف تؤرِّخُها فتوحاتٌ، قصورٌ،
عائلاتٌ، جالياتٌ، قادةٌ، وزراءُ، عَرْشٌ،
ثروةٌ في تربةٍ، أو تربةٌ رثّتْ، سماءٌ أرّختْ أسماءَها...
رفعتْ مدائنَ أو قبائلَ... دوَّنَتْ أشياءَها
طرقاً، حريراً، وردةً وندى وأجنحةً وأشرعةً،
وينبوعاً تؤنثُ ماءَهُ عذراءُ آلهةٍ،
تؤهّلُ للجماعِ حديقةً.......

ذَكَرٌ ينْظِّمُهَا، ويحرثُهَا،
ويبذرُ ماءَهُ فيها، وتبذرُ مَاءَهَا.
أنثى تسيّجهُ، فتطلقهُ، وتطلعُ مُثْقَلَهْ!
والنصُّ تجربةٌ تعالِجُ داءَهُ،
فمتى يعالجُ داءَهَا؟
*

ماذا أحاولُ، أو يحاولُ؟
كيف نسردُ عالماً فيهِ الجنونُ هو اليقينُ،
وكلّهُ لا روحَ فيهِ... ولأقلْ: لا شكلَ لهُ!

3 - لحظةُ الأسئلة:

ماذا تمثّلُ لحظةٌ من أقْضِيَةْ
فيها اهتدتْ طرقٌ إليَّ، وما اهتديْتُ،
بلِ انتميتُ إلى عناصرَ أو موادَ معطّلَةْ!
وتراكمتْ فيها المهودُ كما تراكمتِ الفحومُ...
وجسمَي العربيُّ تغلقهُ، وتفتحهُ الضرورةْ،
والضرورةُ آلِهِيَةْ!
واسمي كجسمي، لا حدودَ، ولا تخومَ....
وربّما يحصي نموّاً؛ قيلَ عنهُ: تنميةْ!
ماذا يَعدُّ؟ وما يُعِدُّ؟ وكيف يملكُ مالَهُ أو ليسَ لَهْ!
وإذا انتهيتُ، أو اكتفيتُ، وكلُّ مابيديَّ أنْ أحيا لأحلمِ،
وهل أكونُ الأضْحيةْ؟
وكلُّ جسمي عالمٌ؛ أعضاؤُهُ، أجزاؤُه،
أشياؤُهُ متحوّلهْ!
*

ماذا تمثّلُ لحظةٌ للتعرية؟
ضاقتْ لتوجزّها البلاغةُ،
والبلاغةُ أحجيةٌ!
فيها الغموضُ هو الوضوحُ،
وما الكلامُ سوى كلامٍ في معلّقةٍ تنضدّهُ،
وفيهِ الاستعارةُ، كالكنايةِ، تسليةٌ!
وهل المجازُ سوى جهازٍ من إشاراتٍ،
تشكّلهُ المخيّلةُ المريضةُ بامتيازٍ!
والقوافي في الفراغِ طليقةٌ ومقيّدهْ!
والنصُّ مثلَ الجسمِ ينتجُ مَشْهدهُ
والعَبْدُ ينتجُ سَيّدَهُ!
وعليهِ أن يتعوّدَهُ!
سلعٌ وأمتعةٌ وحاجاتٌ وأقنعةٌ تحرّرهُ،
وما ادّخرَتْ قواهُ في مصارفَ أو
كوى أو أرْصِدَهْ!
ولكلِّ شخصٍ ما تعوّدَ؛
قد يربّي كذبةً، متجدّدهْ!
أو يهتدي بروايةٍ؛
أحداثُها، كشخوصِها، متبدّلهْ!
أو ينتمي لبطولةٍ مُسْتَرْخِيَةْ!
أو قد يكوّنُ مسرحاً من داخلٍ،
وسيكتفي أو نكتفي بالسخريَةْ!
*
ماذا تمثّلُ لحظةٌ من أسئلة
فيها الشهادةُ كالولادةِ، والولادةُ معصيةْ!
ولكلِّ بيتٍ حرْقةٌ، ولكلِّ جسمٍ خرْقةٌ،
ولكلِّ وقتٍ مسألهْ!
ولكلِّ نافذةٍ هواءٌ... كانَ ضدَّ التهويَةْ!
*
ماذا تمثّلُ لحظةٌ للتضحيةْ
وفضاؤها طرقٌ مغلّقةٌ، وأخرى مُقْفَلهْ!
طرقٌ ينظّمُها شقاءٌ آدميٌّ... فرجةٌ...
لَهْوٌ...
وأنوارٌ وثرثرةٌ... ضجيجٌ وابتهاج
بالشّرابِ، وتَغْذِيَةْ!
ومتى أعالجُ روحيَ المتبقّيهْ
ومتى ابتدأتُ التسميَةْ؟
*
ماذا تمثّلُ لحظةٌ لِلْخَلْخَلَة؟

4- من داخلِ قصيدةٍ ضدّ قصيدة!

أفقٌ قصيدتهُ ندى يتبرَّجُ
غزلتْ قوافيها... فكيفَ ستُنْسَجُ؟
شقّتْ عروضاً، واهتدى نغمٌ إلى
سكناتِها، واللحنُ فيها يَنْضَجُ....
حركاتُها صورٌ تدقُّ، وبلتقي...
إيقاعُها الشِّعْرَ الذي هي تنتجُ!
وكما الوضوحُ حضورُها وغيابُها،
تصحو، فتصفو... تَسْتَعادُ، فَتَهْزَجُ...
نُسِبَتْ إلى قبوِ البيانِ، وعُتِّقَتْ،
ووريثُها متآكلٌ ومضرَّجُ!
*
.... وإذا سأمتدحُ الطّلولَ، حديثُها
يبقى قديماً.. والمغنّي يُخْرَجُ،
ويعيدُ تشكيلَ القصيدةِ... ما رأى
أصفارَها... كم زَخْرَفوا... كم
زَبْرَجوا...
فكأنَّ هيئتَها تمثّلُ كاعِباً،
طربتْ؛ تُدِلُّ، بما تَدَلُّ، وتَغْنَجُ...
يتنكّرُ الممدوحُ فيه واضحاً،
منذ العظامِ يفرُّ، يقعدُ، يُسْرِجُ...
ويغيثُ جمهرةَ العِبَادِ بفضْلةٍ،
وهي التي اضْطُهِدَتْ، إليهِ أحْوَجُ!
وكأنّما الدينارُ أوّلُ سلطةٍ،
عُرِفَتْ، يجسّدُها، وفيها يُدْمَجُ!
*
عبثاً نؤسّسُ للقصيدةِ مَجْدَها،
وأنا وأنتَ، كخرقتينِ، نهرِّجُ!
ولكلِّ قافيةٍ جلاجلُ أتْقِنَتْ،
ولكلِّ بيتٍ خندقٌ أوهَوْدَجُ...
نسعى إلى بابِ الخليفةِ مُغْلقاً،
وخراجُهُ، كمزاجِهِ، يتموَّجُ...
في بيتِ مالٍ سعاتِهِ ورعاتِهِ
يزهو، ويلهو، والحقيقةُ تدلجُ!
إيوانهُ ذهبٌ؛ يخالطهُ دمٌ،
وإناثهُ من فضّةٍ تتدحرجُ!

ومنَ الجواري بعضُ ما كسبتْ يَدٌ،
وعلى الغلامِ زبرجدٌ وبنفسجُ...
عودٌ ورقٌّ... قَيْنَةٌ أم فتنةٌ؟
كفٌّ على دفٍّ، وخصْرٌ يأرَجُ!
ومنَ القريضِ مدائحٌ، ابتكرتْ ذرا؛
عقباتُها اضطربتْ، تحلّقُ،
تهْرَجُ...
والشّعرُ يجري صادقاً أو كاذباً...
يرثي، ويمدحُ... صاغراً يتلجْلجُ...
الشّعرُ تاريخٌ تشعّثَ وجههُ
أصباغُهُ... والشّعرُ بابٌ يُرْتَجُ!
من كلِّ زوجٍ كائناتٌ قُيِّدَتْ
في حبرهِ... وعنِ الطبائعِ يُفْرِجُ!
العصرُ من زبدٍ... روايتُهُ انتهتْ،
وشخوصُها منها، ومنهُ تخرجُ...
والغربُ تخرجُ، فالمصيرُ فكاهةٌ،
تاريخُهَا، كخطابِها، يتعرّجُ!
نِحَلٌ يشيّعُها فسادٌ، فرْجَةٌ
شاعتْ... وفقرٌ، كالفسادِ، يروّجُ...
لم يبقَ إلاّ الرأسمالِ مقدّساً،
أعضاؤُهُ، أشياؤُهُ، تتبرّجُ....
أنا لا أكتّي... أيُّ معنى أنتمي...
فيهِ إليَّ؟ وأيُّ معنى يَدْرُجُ◌!
ماذا سأفعلُ بالطلولِ جديدةً،
وغدي عتيقٌ أم حديثٌ أهْوَجُ!
أنا ثروةٌ من تربةٍ مغدورةٍ،
فمتى تنظِّمُني.؟ ومالِيَ أنشجُ؟
*
كم ورشةٍ لِلّغوِ! حنجرةٌ طغتْ
فيها، وبعضُ لسانِها يَتَلَهْوَجُ!
وترثٌ في خطبٍ مؤسّسةٌ طفتْ،
حجْمُ عبارتُها.... فكيف تُدَبَّجُ؟
أسلالةٌ رقدتْ، تدوّنُ سيرةً،
هي بعضُ ماينوي عليهِ المُخْرِجُ!
وكمثلِ حاضرِهَا انتهى مستقبلٌ
أعمى... وبيهجُهُ الذي لا يُبْهجُ...
والآنَ يركدُ كلُّ عضوٍ صابراً،
متفائلاً... ينقادُ، أو يُسْتَدرَجُ!
*
أهوَ التراثُ... سؤالهُ لا يهتدي!
أعني: الهويّةُ بالفراغِ تُسَيَّجُ
وإلى الترابِ تُخَاطُ مثلَ شخوصِها،
غِيلَتْ، وكلُّ معاصرٍ يتفرّجُ!
*
الشّعرُ! ماللشّعرِ يصعبُ دائماً!
يرضى، ويرفضُ... يكتوي، ويهيّجُ....
أبداً يؤهّلُ للتضادِ موادّهُ،
وكأنَّ مُدْخَلَهَا إليهِ المُخْرَجُ!
وَلْتنتظرْ منهُ فضاءً تبتكرْ
طرقاً، فأنتَ -وإنْ ترثْهُ- المُنْتِجُ!
وإذا اتّسعتَ، وفاضَ حلمٌ، وانحنتْ
رؤيا... فأيُّ بحورهِ لا يُمْرَجُ!
والعرشُ نعشٌ.. كيف يحمل مَيْتَهُ
حيّاً... وأيُّ تشكّكٍ يتوهَّجُ!
*
آهْ على عَصْرٍ يكرّرُ محنةً!
فهل السقوطُ طبيعةٌ أم مِنْهَجُ؟
.... وإذاً فهل تلكَ القصيدةُ نكتةٌ؟
ولِمَ الحداثةُ، بالبلاغةِ، تلهجُ!
الكرمُ خمرتهُ الجديدةُ صُنِعَتْ،
وسدى بخمرتِهِ القديمةِ تُمْزَجُ....
والشّعرُ.. ما للشّعرِ! كم سخرتْ بهِ
دنيا تصالحُ صَوْتَهُ، وتوَجّجُ!
وأنا النقيضُ تثيرني فسحاتُهُ،
ومن الخرائدِ زُخْرُفٌ أو بَهْرَجُ!
*
آهِ عليَّ! وآهِ مِنْ نُظُمٍ هوى
تاريخها التالي، وكَونٍ يُخْلجُ!
*
لا تنتظرْ أفقاً إذاً، أو فانتظرْ!
أهِيَ الروايةُ لا تثيرُ، وتزعجُ!
أنا والقصيدةُ تالفانِ...
بديلُنا: نثرٌ يضجُّ!
- وما استوى- فَتُتَوَّجُ!

5 - تأهيلٌ مَا

...وأعيدُ توزيعَ القصيدةِ: بعضَها، أو كلَّها
وكلّما لغتي تكيِّفُ شكْلَها...
وأعيدُ في تشكيلِها تأهيلَها... ماذا يُبدِّلُ حالَها؟
وأنا الذي ماكنتُ غيرَ محاولة!
أنشقُّ عن بعضي وكلّي... ثمَّ أعلنُ لحظةَ للخلخلة!

6 - شمسُ نهايةِ العَصْرِ

شمسٌ تشيعُ، وبرهةٌ تُعْرَبُ!
فتأمَّلِ الملعبْ!
كرةٌ ومرمى... لاعبون ولاعباتٌ...
جوقةٌ... هدفٌ...
تأمّلْ أيَّ معنى!
هل ترى خرَقاً دمقراطيّةً رثّتْ عَلانيةً؛
يحاولُ حامِلُوها أن يروْا ما لا يُرَى في عتْمةِ الكوكبْ!
والكائناتُ تناسلَتْ، وتوالدتْ، وتكاثرتْ، وتراكمتْ،
وكأنّه التاريخُ يولدُ دائماً، يُكْتَبُ....
ماذا سيُنْجِبُ بعد أنْ يُنْجَبْ!
ومتى يؤهِّلُني، يحرِّرُني... وبعضُ الرّوحِ لم يُغْلَبْ!

*

شمسٌ تشيعُ كمثْلِ ديوانِ العَرَبْ!
شمسٌ من الأعضاءِ والأشياءِ تغمرُ شرفةً أنسيّةً؛
كم رتّبَتْ فيها يدا جنّيهِ حلماً، وقالتْ:
هل ستبقى حالماً، والكَرْمُ لوّحَ بالعِنَبْ!
شمسٌ تشيعُ... ويبحثُ الأبناءُ فيها عن فصولِ المكتباتِ أوا لمخابرِ،
والمدائنِ والكشوفِ، أو المغامرةِ التي تبني الزمانَ أو المكانَ،
كأنَّ هذا العالمَ الأرضيَّ لما يُغْتصَبْ!
ويشعّثُ الرّوحُ التّعَبْ!

*

ماذا يقولُ الماءُ للقصبِ؟
ماذا تقولُ كوى مفضّضةٌ
لخواتمِ الذّهبِ
والوردةُ افتتحتْ فراشتُها
بيتاً من اللهبِ!
والطفلُ يومئُ لي
بحصانِهِ الخشبِ!
كم نحلةٌ - ودمي تَوَيْجَتُها-
تغفو على هدبي....
والشمسُ واضحةٌ ومُبْهَمةٌ،
غابتْ، ولم تَغِبِ!

*

شمسٌ تشيعُ كمثْلِ ديوانِ العَرَبْ
شمسٌ من الأعضاءِ والأشياءِ تسقطُ فوقَ أجنحةِ المنازلِ
والمداخِلِ والمدافِنِ والمخازنِ...
ثم تغمرُ جمهراتٍ بالوضوحِ أو الغموضِ، وبالهدوءِ أو الشَّغَبْ!
جنّيةٌ أنسيّةٌ، أنسيّةٌ جنّيةٌ، عادتْ إليَّ،
وربّما تدعو مخيّلتي إلى أفقِ الذّهبْ!
وأنا أشيخُ، كما أعيشُ بظلِّ عينيها اللتينِ أصابتا روحي،
بما في الحزنِ من بللٍ تناثَرَ، واحْتجَبْ!
وأنا أريدُ حضورَها جسداً وروحاً،
بل أريدُ العالمَ الأرضيَّ، أهصرُهُ، ويهصرُني،
وفيهِ ما ادُخرتْ سوى القصيدةِ؛
كلُّ ميراثي كلامٌ في كلام...
هل فشلْتُ؟ وهل خسرتُ إذا انسحبتُ؟
وكلٌّ من ربحَ انسحَبْ!

*

هل ينبغي اللّعبُ!
والشرفةُ الأنسيّةُ احترقتْ،
والصوتُ يضطربُ
والوجهُ، مثل قفا، سينْقلبُ!
هي برهةٌ تخضرُّ أم غضَبُ؟
ودمي كطفلٍ... كلّه يَثِبُ
والعَصْرُ يخرجُ من غوايتِهِ؛

وإلى غوايتهِ سننتسبُ!

*

شمسٌ تشيعُ كمثلِ ديوانِ العَرَبْ
شمسٌ منَ الأغضاءِ والأشياءِ والأجزاءِ
هشّمتِ المكانْ،
وهُشِّمَتْ بين المنازلِ والمداخلِ
والمدافنِ والمخازنِ تُرْتَقَبْ!
وتقولُ لي جنّيةٌ أنسيّةٌ: الشّمْسُ، شمسُكَ،
لا تغيبُ!
أقولُ: هل تصغينَ مثلي؟
أيُّ زلزالٍ إلهيٍّ تحرَّكَ، واقترَبْ!

□□□

-ЧĬƵƷăб ӊ-

شعر: فؤاد كحل

هاهو الحلمُ
... انطلقنا
نحو تلكَ الزرقةِ الخضراءِ في الروحِ
وقد ضاعتْ بنا الأوقاتُ نهراً وطيورْ...
كيفَ حلَّ البدءُ
فاخضلَّتْ بنا هذي الزهورْ...؟
كيف حلّقنا مع الكشفِ الطفوليِّ
وأشْعَلْنا الدَّمَ الناريَّ
فازدانتْ سهولٌ ودهورْ...؟
كيف باحَ النبضُ بالتاريخِ
مزهوّاً بأحلامِ الندى؟
فأضأنا أفقاً في الليلِ
واخضرَّ على أرضِ الأمدْ
عُشْبٌ
وانساحَ بركانُ الجسدْ...؟!
*
كيف كُنّا نجمةً في فسحةِ الحلمِ
وكوّنا انطلاقاتٍ لآفاقٍ
وغاباتٍ لأحداقٍ
وطافَ القلبُ نحوَ الفرحِ الأولِ
أسرابَ يمامْ...؟
وازدهى الشاطئُ بالأقدامِ
أحلاماً
ورؤيا
وغمامْ...؟
وتماهى عنبُ الأجسادِ بالرقصِ الجنونيِّ
وبالرغبةِ حتى منتهاها في الجمامْ...؟
*
عُرُساً كنّا على مفترقِ المائجِ
والراتِجِ
والشعلةُ في هذا المدى
تمنحُ للغامضِ في الروحِ مداهُ
وتُواري في وضوحِ الجسدِ الميّتِ بالأمطارِ
ما أنجزهُ القهرُ وما خطّتْ يداهُ...
*
هكذا: في وردةٍ
أو نبضةٍ
أو موجةٍ كنا...
وكانَ السيدُ البحرُ إلاهاً
فوقَ عرْشِ القلبِ
والأمواجُ تعطي هذهِ الأحلامَ
ما ينقصُها من رغبةٍ....
وصخورُ البرِّ تمتدُّ جلالاً مدهشاً
حتى نهاياتِ الرؤى
فوقَ غصونِ المعرفة....
*
كيف أبدعنا الحشاشاتِ
التي أشعلتِ الكامنَ فينا؟
أينَ كانتْ كلُّ هذي النبضاتِ المدهشة؟
فغدا الخمرُ حدودَ الكونِ في أرواحنا
المرتعشة؟!

وغدتْ فرحتُنا الأولى
بداياتٍ أضاءتْ نبضَنَا
فوقَ الصخورْ
ثم صرنا كوكباً
والنارُ من آخرها هبّتْ
إلى أوَّلِنَا
تشعلُ مالم يتّقدْ من قبلُ
في هذي البحورْ...

*
حلماً طاف بنا الوقتُ
فصرنا موطنا....
في ندى أسطورةٍ مرّتْ
كمَا مرّ الكراكي ذاتَ يوم من هنا....
آهِ ما أروع أن تنبجسَ الأطيافُ
من أزهارها
فوقَ السطورْ...؟!

□□□

-ɛηǯiɣ DĎ džN ¨ σp

شعر: مناة الخيِّر

تعب الغمامُ،
فما السبيل إليك يا ملكاً
يتوجني على باب الصباحِ
وينثني،
للصمت يجمع ما تبقى من كلامْ
محفوفة بالانتظارِ
بحيزِ ذاكرتي
فتغرقُ بالحروفِ الخضر أوراق النهارْ
ولهى تدق حديقةُ بابي،
تملّكها الدوارْ
ظمأى إليك فمن يداعبُ عشبَها
حيرى تقاسمني مواجعها،
وترسل في ضلوعي وجدها
قلقاً كأسراب السنونو
ترك الصباح عيونه في صدرها
ونمت على أطرافها مزق الظلامْ
العمر سربٌ من سنونو،
تلفح القرميدَ حرقتهُ
ويشرع بالرحيلْ
ها يوقظ الأعشاش والشجن العتيقَ،
فأين أدفن أغنيات الشوقِ
تنبت فوق أهدابي، وتسرقني الفصولْ
رمانةُ الوقت المهرَّبِ
سرَّبتْ ملحاً إلى جرحي وراحتْ
تنتشي بنشيشهِ
والريح تلفح زهرةَ التفاحِ
تثقب حاجبَ الأيام كي يرتدَّ مذعوراً
ويبدأ بالعويلْ....
يومَ التقيتك في كتابي المدرسيْ
كانت براكينٌ تهرول في دمي
تقَات من زهر الشبابِ
تشدُّهُ
فوقَ الجسور السابحاتِ
على مدار الريح تأتي، من شفاه الأرضِ
تغزل عمرّنا بالأمنياتْ
كانت تخومُ الكون واقفةً
على جرح الوطنْ
والقلبُ يفتح جانحيه على المدى،
المزروع بالأقمار،
والزغب الطري على سفوح العُمْرِ،
يُنذر بالربيعْ
اليوم يلفحني الصقيعُ
وفي رحابك تأخذ الكلماتُ
أشكالَ الضفائرْ
وتَظل ترقص في حنايا الذاكرة
فيُطل أمسُ الوجد مشبوباً
يهرول في العيون
من "أحمد العربي" ينبش في ابتهالات
عتيقة
عن دودة ثقبت جدارَ سريرها،
وَغنتْ فراشه..
ما زلتَ تلهج بالحنينْ

ويدق قلبُكَ في قلوب الأمهاتِ،
أمامَ أبوابِ السجونْ
فيضيع طعمُ الخبز زنارَ الأمومةِ
يختفي فنجان قهوتكَ الصباحيِّ
المخبَّأ في الجفونْ..
ماذا تواري في ضلوعك؟!
أي بحر دائم الترحال، بين شواطىء الأيامِ
والآلامْ
كل الدروب تصبُّ في تلك العروقِ
من المحيط إلى الخليجْ
ومن التراب إلى الضبابْ
تترسب الشهواتُ في أعماق نهر الصدرْ
فيفيضُ وجدٌ لاذعٌ من ضفتيهِ
على تفاصيل المداذْ
ويُطل وجهُ من زبدْ
أوقف ليالي الشوق عند الغرفة البيضاءْ
تتسلُّ منها الأمنيات إلى وريدكَ نازفاً
ويرف بالحب الجسد..!!

□□□

شعر: حبيب بهلول

المجد المحترق

هذا الحصان على جنون رغابه ... يطأ الثرى والجوعُ ملءُ إهابهِ
هانت به العزمات ما تركتْ له ... إلا اشتياق طعامه وشرابهِ
ورؤىً لأرجلِ فارسٍ متنكبٍ ... علقتْ مطامحهُ بفضل ركابهِ
وبقية للنصر تُرجى صورةً ... موسومةً نبتتْ على أهدابهِ
وسحابة الزهو التي تحيا به ... وتطل مطرقة على أعتابهِ
هذا الحصان صحبتُ فيه شمائلي ... فأنا وعقد الغار من أترابهِ
رافقته لما عدوتُ إلى غدي ... وبحثتُ عن صبحي بلمح سرابهِ
واليوم يحترق الحصان بقيده ... ويلف حاضَره بجرح غيابهِ
ويغيب في ألق الفتوح وقارُه ... والركب معتكف على أسلابه
وبقيتُ أقرأ فيه كل قصائدي ... وطويت أخباري بذيل كتابه
أنجبتُ فيه فتوتي مزهوةً ... ورويتُ ظامئَها بعطر خضابهِ
لم يُبقِ لي متناً أخوض به العلى ... فجميع ما بي يُستَهانُ لما بهِ
وأروح أسأل هل تعثّر بالرؤى ... مثلي وراح ضحيةً لطلابهِ
أم أنه أرخى جماحَ عنانه ... ومضى بفارسه إلى آرابه
أتراه ملَّ من الوثوب وراءه ... أن لم يجد بأساً على أعقابه
فهو يحمحم والصهيل مكبل ... هي كبوة والصوت رجع عتابه
يا أيها الكفن الملحُّ أما ترى ... كلٌّ يبارك موته بشبابه
كلٌّ تناهبه الرياح فتزدري ... بالطيلسان على حرير جنابه
ترك الهوى ذكراه أيَّ مهانةٍ ... أودت بهذا القلب من أحبابهِ

هدأ الحصان على مرابض حزنه
هذي سنابكه ووقع مآبِهِ

هو عودة للروح من آفاقها
ماتت لتحيا حرةً بثيابِهِ

ما همها نشرت ذوائب موتها
شرَقاً بكأس خِداعه وكِذابِه

يا صهوة هانت على عشاقها
فالسيف أغمد همَّه بقرابِهِ

□

أهـــواء

رأيتكِ في الظن أرجوحةً
وصيفاً دفيءَ المنى مُعْمرا

وخيطاً من النور يعتادني
أرى فيه ما أشتهي أن أرى

وشلالَ صبح يزيح الندى
فيوقظ كوناً وتصحو ذرا

وشطاً تدغدغ أمواجه
حنانى فأعشقه منظرا

وكوخاً تعلّق فوق السفوح
يعيش مع الفقر مستبشرا

تداعبه زاريات الرياح
ويبقى مدى الدهر مستنفرا

وسهرةَ حبٍ بحضن الكروم
ونايا يجرّح صمتَ القرى

وموالَ حزنٍ يزيد الولوع
فيفضي محبٌ بما أضمرا

هناك على غابة السنديان
يعربد طهري فما أطهرا

هناك سنفرش آثامنا
فنسخو على عبقرٍ عبقرا

أحبكِ شالاً وخصرَ حريرٍ
يفيض على حسنه مرمرا

ونهداً غوياً حبيس المنى
يُشَدُّ عليه إذا ثرثرا

وزنداً أوسِّده متعباً
يقيني إذا ضِقتُ همَّ الورى

فأغمض جفني قريراً عليه
أمني رغابي وما أكثرا

ووجهاً تحط عليه النجوم
تذوّب في سُمرةٍ سُكّرا

أحبك زلفى أقرُّ إليك
إذا عالمي حسنه أقفرا

ويشهق قلبي لهذا الجمال
يردِّد: سبحان من صوَّرا

أغالب فيه نزوع الصبا
وأسأل نفسيَ ماذا جرى

فأشعر أن الوجودَ جميلٌ
تحوَّلَ في لحظةٍ أخضرا

وأنَّ الحياة مسارحُ عرس ... تعرَّش في الروح واستكبرا
وأنَّ المسافاتِ بين القلوب ... تماهت وصار المدى أصغرا
هو الحبُ سلساله المشتهى ... يطل بأهوائنا بيدرا
تبارك فيه الإله إلهاً ... فمنْ بدَّل الله أو غيَّرا
وظلَّ إلهاً أليفاً لنفسي ... أتوق إليه وما أسفرا
تعلّقه خافقي بسمةً ... فألقى على جوهري جوهرا
فكان خلاصي بغفرانه ... وذقتُ على عفوه كوثرا

□□□

Fηüĩ ŽiFx̧ Dẽ̀ĩ

شعر: محمد منذر لطفي

لعينيكِ سِرُّ الصباح الجميلْ ... وللشّعر أغلى نُضار الأصيلْ

وللثّغرِ شهْدُ الصِّبا والكروم ... وللخدِّ وردُ الهوى والخَميلْ

قضيتُ شبابي.. أغنّي الجمالَ ... فللحسن ما قلتُ.. أو ما أقولْ

فما كانَ إلا الضياءَ النبيلَ ... وما كنتُ إلا الغرامَ النبيلْ

ويا لوحةً للشباب الجميلِ ... منْ أيِّ جمالٍ صَباكِ الجميلْ..؟

تَحارُ النّواظرُ في جنّتَيْكِ ... وفي موسمَيْكِ تَحارُ العقولْ

ويا فتنةً.. كلآلي المحار ... أما للمُحِبِّ إليكِ وصول..!

أحبُّكِ بدراً يَضيءُ الزمانْ ... يَضيءُ المكانْ.. يَضيءُ الأفُولْ

ولي فيكِ أغنيةً كالنجوم ... تُوَشّي المساءَ بسحرٍ أصيلْ

ولي في العيون قصائدُ عِشْقٍ ... يُخلّدُها كُلُّ طَرْفٍ كحيلْ

وعيناكِ عيناكِ يا حُلوتي ... هما واحتايَ.. وأنتِ النّخيلْ

ويا من سناها أضاءَ الفؤادَ ... وأشرقَ بدراً.. بكلِّ الفصولْ

أحبُّكِ - ما عِشْتُ - يا حُلوتي ... ولا أملكُ - الدهرَ - عنكِ البديلْ

وأهواكِ حُسْناً يُجيدُ الدّلالَ ... وأهواكِ مُهْراً.. يُجيدُ الصَّهيلْ

تَغارُ البساتينُ من ناظرَيْكِ ... ومن شفتَيْكِ تَغارُ الشّمولْ

فأنتِ.. ربيعُ الصِّبا والجمالِ ... وأنتِ حكايةُ حُبٍّ بَتولْ

وأنتِ التي نجمُها.. لا يغيبُ ... وأنتِ التي طيفُها لا يحولْ

تَزولُ الحياةُ.. وشمسُ الحياةِ ... وحُبُّكِ - من خافقي - لا يزولْ

FŃǯǑƹŭ !ĭ

نـص: ريم هلال

(1)

في غابة ثرية
سقطت وريقة
تَعَرَّت الغابة:
وريقة واحدة
تَهَدَّج غصن:
لكنها ابنتي

(2)

في ليلة ماطرة
أخذ برأسها:
لِمَ تبكين صغيرتي؟!
خَبَّأت طيف أمها
تَكَوَّمَت كعصفور:
ضَيَّعتُ قطيقتي

(3)

على صحف الطفولة
أشرق مصباح
سَكَنَت إليه جفوني
احتسته قطرةً قطرة
اخضرت جفوني عصفوراً
غافلت المصباح
لتتغرس مزموراً
في حقول البَرْد

(4)

هل تصير الحجرات سهولا؟
هل تصير الجدران نهارا؟
هل تصير الأروقة كروما؟
هل تصير السقوف رذاذا؟
لأشرع أبواب بيتي
وأضيئه
بحراً من جزر؟

(5)

تَفَتَّحَ للشروق؟
-أشمسي!
أين كنت؟!
- كنت أغافل الصغار الراقدين
ألملم أشلائي التي اختلسوا
قبل أن تضيع مع الدمى

(6)

ارتَدَوا ترابا:

ما أبخسنا!
أرتدي دراً:
ما أثمنني!
أزدهى الدر:
أأنت؟
أم أنا؟

(7)

مظالمَ الأرض!
ما أغزرك!
ما أشدك أمام الفصول!
حتى بين طفل وأمه
أحياناً تزهرين!
مظالم الأرض
لا بلك القطر

(8)

حتى في عشبة أراك
حتى في حلم يراعة
حتى في انعتاق سنونوة
حتى في حبة رمل
فأين إلهي
من شروقك المفر؟!

(9)

- تعالي إلى الحقل
- لِمَ أبي؟!
ألا تخشى مثلي الذئب؟!
- أرشدت إليه سهمي
- لِمَ أبي؟!
ألا تحب مثلي الذئب؟!

(10)

من أرض ليلي
نبت ضوئي
من أرض ضوئي
نبت ليلي
فما هو اسمك
أيها الضوء الآتي؟

(11)

بحارَ المدى!
من يضيء لعصفورتك
الدرب إلى بيتها؟!
وصرخ طفل في زقاقه:
أين؟
أين باب أمي؟

(12)

كانت السماء حينذاك
مثقلة بالزنبق الأبيض
لماذا أرى السماء دائماً
مرآة لفصولي؟!

(13)

لأنني خنتُ الضغينة
أَخَذَتْ فراشة بيدي
لمَّني مريولي الأزرق
التقيتُ هنالك دميتي

(14)

أتدري
وأنت تغني
أن هنالك ألف بلبل
يسقط؟!

(15)

واحد لَوْنُ الشروق
واحد لَوْنُ الغروب

ومحيط واحد لا يكفي
لألوان الحكايا تحت الشمس

❑❑❑

!FcNŁiĎŽĬČ! .LʃGŬl ʒŽi

قصة: وجيه حسن

لا أحد منكم يعرف المطماطي، ولم تسمعوا باسمه سابقاً، ولا تعرفون مهنته، وكيف يحصل على أرغفة خبز أطفاله، ومن أيّ باب، أو موقد نارٍ، أو صنبور ماء..

ولم تروا ضخامة جسده، وبنيته الطيّبة، ونظّارته الطبية البيضاء التي كثيراً ما تعاكسه أثناء تقديم الطلبات للزبائن فتسقط على أرنبة أنفه، فيردّها إلى وضعها الطبيعي بحركة عصبيّة، نزقة، ولذا فالصّراع اليوميّ، دائمٌ قائمٌ بين أصابع المطماطيّ، ونظارته اللّعينة، الطيّبة، وبين نفسه التي تتأجّج غضباً من سوء تصرّفات نظّارته هذه، التي لا ترعوي، ولا تخجل من تكرار سوءاتها، وسوء تصرّفاتها النكراء!

هو عاملٌ نشيطٌ في "مقهى الشيشة"، داخل أحد الفنادق الموسوم بخمس نجوم، في منطقة "قمّرت"، إحدى ضواحي تونس العاصمة.

مكتب المطماطي "صحن المقهى" بكامله، أو قلْ فضاء المقهى برمته، بما حواه من جهاز حاسوب متطوّر، وهاتف عاديّ، وثلاّجة صغيرة كان لونها أبيض، ومسجّلة لا بأس بصحّة صوتها وحنجرتها الذّهبية، وكان قد أهداها أحد المحسنين من ضاربي الشيشة لهذا الفضاء الحيوي، الرّحب، الضيّق! عوضاً عن آلة تسجيل تالفة، كثيراً ما كانت تقحّ، تسعل، تتزكّم، بحيث أقضّت سعادة هذا المحسن، فذهب ليلتها مقسماً بأغلظ الأيمان إنّه لن يعود إلى المقهى، إلاّ وبيده مسجلة جديدة، تطرب جمهور المشيشّين، وترطّب خواطرهم.. وكان ما كان .

واستقرّت "صاحبة الجلالة –المسجّلة"، قرب جهاز الحاسوب، ومن مهام المطماطي هنا أن يرضي عموم الأذواق، وفي الغالب الأعمّ، لا يُسمع المطماطي المشيّشين من الجنسين، إلاّ أعذب الأصوات، وأرقّ الألحان، من ذاك الطرب الأصيل الذي يملأ الآذان والقلوب سعادة وحبوراً، وانسياباً شطآنيّاً مع الذات.

–"ما معنى المطماطي، يا مطماطي؟" سأله أحدهم.

–"المطماطي يا عزيزي، نسبة إلى قرية مطماطة، في الجنوب التونسي، والذي يميّز بيوت القرية أنّها محفورة داخل الجبال على هيئة مغاور، وربما استطعنا قبل غيرنا أن نسكن الجبال ونحن أحياء نتنفّس الهواء الطلق "المغوّر". وسبب السكنى بهذه الطريقة كما توارثنا عن آبائنا وأجدادنا هو أنّ المنطقة حارة جداً في الصيف، واتقاء لشرّ الحرارة، ودرجاتها المرتفعة، جاءت سياستهم لبناء بيوتهم على هذه الشاكلة.

"ولعة يا مطماطي"، كانت الجملة النارية، هي التي دعت المطماطي ليترك عزيزه السائل، وينطلق لتلبية الطلب، إن لم نقل طلبات الزبائن، حيث المطماطيّ مثل نحلة متحركة، ذاهبة– آيبة لإرضاء زبائنه وحرفائه، فلقمة العيش النظيفة تتطلب منه أن يكون سياسياً ودبلوماسياً في إرضاء الجميع، لأنّ إرضاءهم يعني أنّ أيديهم ستكون عليه كريمة، سخية وبقلب مفتوح.

أرض الفضاء "مبرسلة"، وقطع البورسلان هذه جميلة، ونقوشها منمنمة، وفيها ذوق وفنّ راقيان، إذ أخذت كما روى المطماطي (من بيوت تونسية قديمة، هدمها أصحابها ليبنوا عوضاً عنها عمارات حديثة)، باعتبار أنّ الحياة دخلت

عصر (العقرنة، والعولمة، والقمرنة، والأنترة)، كما دخلت عصر الفضائيات، والدشات، والصحون "الطائرة"، والشيشات، ولذا لا بدّ من العصرنة، ومواكبة كلّ ما هو جديد، والأخذ بأسباب التقدّم، والتكنو -شيشيا، وإلاّ اعتبروك متخلفاً، وواحداً من ساكني عصور الأحجار.

وعود على بدء، فصحّة المطماطي- بلا أدنى حسد- جيّدة، متكرّش قليلاً، رغم أنه يتحرّك كثيراً، ويأكل وجبات خفيفة كما روى لأحد سائليه. وجهه يطفح بشراً وخيراً وبركة، فهو رجل مصلّ، يقرأ القرآن، يعرف اللّه، يربّي أبناءه على الصلاح والاستقامة، وينكر ما يراه من اختلاط في الأوراق، ومن صور اجتماعية شاحبة، ولذا فأنت تراه متذمّراً، مستهجناً، ولا يبوح بأسرار قلبه إلاّ لمن يثق به! لباسه فولكلوري- تقليدي، جميل، نظيف، ومهندم، صدرية حمراء، وقميص أبيض، مع سروال طويل أبيض شُدّ في الأعلى بعصابة حمراء، فاقعة، أضفت على اللون الأبيض جمالاً خاصاً، وعلى جهة القلب، وإلى أعلاه، وضع المطماطي بطاقة نحاسيّة مثبتة بمسمار، كتب عليها اسمه بالفرنسية.

ينتعل المطماطي حذاءً رياضياً خفيفاً ليساعده في الحركة الدائبة، لتلبية طلبات زبائنه دونما إبطاء، وعلى أحد الجدران القريبة من (مطبخ المطماطي)، كتبت أشعارٌ بخط الديواني، والذي يقرؤها يعرف ما جاء فيها من دعوة إلى العشق البريء، وعلى الجدران الأخرى عُلّقت لوحات نحاسية، تقليدية، جميلة من صنع محلّي، بأيدٍ ماهرة، مدربّة، وفي (مطبخ المطماطي كذلك، مغسلة صغيرة، وأدوات تجهيز الشيش أو الشيشات، ولستُ أدري الجمع الصحيح للكلمة المفردة، لكن الذي أعرفه أنها تبدأ بحرف الشين، وتلتقي مع بداية كلمة (شر) بنفس الحرف الأوّل، فهي حقّاً شرّ وأيّ شرّ، لأنّها مضيعة كبرى للوقت، وخسارة للفلوس، ناهيك عن أنّها شرّ حتمي لرئة الإنسان، حيث تشابك سحب الدخان الضبابيّة، وغيومه الداكنة، يسبّب لها الكثير من العلل والأمراض، خاصة عندما يكون المرء زبوناً مدمناً ومتعاطيّاً شيشيّاً من الطراز الأوّل، والمثل يقول "من لم يكن له نظرٌ بعيد، يكنْ له حزنٌ قريب" و"الصحة تاجٌ..".

في مطبخ المطماطي موقد بُني بطريقة جميلة من البورسلان الملوّن، المزركش بورود، وأغصان، ونمنمات ناعمة، حلوة، وعندما يصل المرء إلى مرحلة من الإشباع من التعاطي، ويسرح ببصره داخل هذه الجمرات، المتلظيات، يتذكّر أشياء كثيرة، وتدخل نفسه في صراعات مختلفة الأشكال والطّعوم، يتذكّر الذين اكتووا بنيران الحروب في سبيل مجد أوطانهم، يتذكّر الشهداء الأحرار، المرمّلات من النساء، اليتامى من الأطفال، يتذكّر أنّ هناك يوماً في الآخرة للحساب، وأنّ القراصنة ليسوا بناجين من سبّة أعمالهم، وما ارتكبوه في حقّ الآخرين من قنص، وسلب، وظلم، وبهتان..

فضاء المطماطي فيه أناسٌ كثيرون من الجنسين، في جلسات عائليّة وسواها، ومشاهد أخرى، لا أريد أن أدخل في تفصيلها وتفاصيلها مما يقول معه المرء "لقد سقط القناع".

-وهذه المرأة الوحيدة، المتصابية، ما قصتها يا سيّد مطماطي؟ سأل أحد النزلاء.

"بعد قليل أروي لك قصتها يا عزيزي، عندما تخفّ الزحمة".

ظللت أتقلّب على جمر، متشوّقاً لسماع قصة المتصابية، والتي تعتبر زبونة دائمة في (صالون) المطماطي، وفضائه الرحيب- الضيّق! "شعر أصفر متدل، مصبوغ، مقارنة بأصابعها السمراء الغامقة، خواتم ذهبية متعددة، سلسال ذهبي مشنوق من عنقها، لباس راق يدلّ على أنّها ثريّة، وتحاول أن تكون لها فتنة عجائزيّة، وهي توزع ابتساماتها هنا وهناك بلا أدنى حرج، أمّا العمر فما بين الخامسة والخمسين، والخامسة بعد المائة، والراسخون في عشق النسوة وتقدير أعمارهنّ أعلم! وبقيت أمشّط المطماطي بعينيّ، أتعجّل، شرح قصة المتصابية، وكان هو من فوق نظارته الحرون المعاندة المتدلية على أرنبة أنفه يغازلني هو الآخر، ويقرأ في سطور عيني حرارة مطلبي، فيأتيني بفنجان قهوة مزهّر، حيث يضيفون هنا قليلاً من ماء الزهر إلى القهوة، فيجعلها في غاية النكاهة واللذاذة، قائلاً لي: "عفواً سآتيك بعد قليل".. فيبرد شيء من الحرارة، بماء الكلمات هذه! فألتحف ببطانيّة الصمت، والانتظار، وأنا أشدّ توقّداً من موقد

المطماطي ذاته!

و"ولعة يا مطماطي، وكاسة شاي يا سي محمّد، وفنجان قهوة سكر وسط يا سي محمد، وشيشة يا أبو الشباب" ونداءات أخرى متلاحقة، متواترة، من هذه الزاوية أو تلك، والمطماطي جوابه واحد للجميع: حاضر .. حاضر.

وبهمّة عالية لا تعرف الكلل، لكنها تعرف الملل كان يلبّي كلّ الطلبات، دون أن يظهر لأحد أنّه ملول، أو مقهور، أو مُجهد.. فالمطماطي رجل واعٍ، وفطن، يعلم تمام العلم، ومن نقطة الصحّ، أنّ لقمة عيش أطفاله إنّما ينتزعها من بين هذه الأصوات المنادية، فأصواتهم مصدر رزقه، ومنها يحصل المطماطي على ثمن دفتر لولده، أو ثوب لابنته، ومنها يحصل على ثمن فاتورة الكهرباء، والماء، وثمن بترول لدرّاجته النارية، وثمن تلك المكتبة المباركة التي جهزّها له ذاك النجار الماهر،

والمملوءة الآن بالكتب من مختلف الأنواع والأذواق!

ولما تباطأ المطماطي في المجيء، سرّحت بصري في الحاضرين، دارساً، ومستطلعاً، فهذا رجل منفوخ من كل الأنحاء، متكرّش، ينفخ دخان الشيشة من فمه وأنفه وعينيه، ولا أبالغ: فمن أذنيه أيضاً، ويبدو أنّه زبون دائم، وصاحب مصلحة وخبرة في تعاطي الشيشة، وإلى يمينه فتاة غيداء، يغازلها وتغازله، يهامسها وتهامسه، وإذا دقّقت النظر في الموقف، لعرفت بأنّه يكبرها بعشرين سنة على أقلّ تقدير، بل هو في سن والدها وأكثر! وعندك الباقي، وفهمكم كافٍ.

ورجل آخر، من هناك، من البعيد، يجلس وحيداً، صديقته الأولى والأخيرة "الشيشة"، فهو زبون شيشة، وعاشق شيشة، وآكل وشارب شيشة، وعصيره الفيتاميني المغذّي الوحيد هو الشيشة! ينفسها، وينفثها، ويتنفّسها! وعندما سألته عن سرّ هذا العشق الشيشائي، أجاب: "أساساً، أنا أشرب الشيشة في بلدي، وعندما وصلت إلى هنا، فضّلت أن تكون الشيشة هي صديقتي الوحيدة خوفاً من العزوبية، والوقوع في المحظور، وفي ما لا تحمد عقباه، ثمّ ألم يقولوا "أعزب دهر، ولا أرمل شهر"! فأنا متزوّج، ولديّ أولاد، ومجيئي إلى هنا، يجعلني أسرح بتفكيري إليهم، مما يجعلني أنسى التفكير بالجنس الآخر بصورة هابطة، ودنيئة، فأذهب من هنا إلى بيتي مباشرة، ومن ثمّ إلى النوم، وهكذا أمضي أوقات فراغي كلّها مشيّشاً هنا"، كان يروي قصّته، وكنت إلى حدّ بعيد أشاطره هذا الرأي العقلاني، وكنت أقول في سرّي "وبعض الشرّ أهون من بعض".. وكنت بصورة ما أمعن النظر في وجهه وحركاته، فأرى أفكاراً شتى تعصف برأسه وبجسده، فهي ضاغطة، طاغية، وعليه أن يتحملها ما دام الهدف سامياً، كما تتحمله هذه الشيشة المسكينة، المسلّمة أمرها لقائدها، وربّانها، والقابض على خنّاقها.

حين خفّ عدد الزبائن، وفرغ المطماطي من النداءات والأصوات، قفز نحوي معتذراً، والإنهاك بادٍ على وجهه الأسمر، النضير.. "بربّي سامحني، الله غالب، وأنت بنفسك رأيت زحمة الشغل هذه الليلة.المهم ...ما علينا.. المرأة المتصابية.. بل العجوز المتصابية هذه، قصتها قصّة، كان ينظر إليها، ويحدثني عنها، على حين كانت هي مشغولة بفتح حقيبتها النسائية، تستخرج منها بعض أدوات الزينة، والمرآة، لتقوم بتزيين وجهها الناقم عليها، قال: "امرأة مطلقة منذ سنوات، أولادها الأربعة في الخارج، مع نسائهم وأولادهم، ولا يزورونها إلاّ مرّة في الخمس أو العشر سنوات، روت لي قصتها المؤلمة منذ سنتين، هي زبونة دائمة على الفضاء، زوجها رجل لا بأس عليه، غنيّ، وعندما عادت ذات مرّة من بيت والدتها، وجدت في سريرها امرأة عارية، جنّ جنونها، صاحت، ولولت، لكنّه استطاع مع عشيقته أن يسكتاها بطريقتهما، وتمكّنت العشيقة من الفرار، وأصيبت هي بحالة هستيرية خاصة، وطلبت الطلاق في الحال، وأقسمت من يومها إنّها ليست له، ولن تسمّيه زوجاً، وبكت على عظمة وفائها له، ونكرانها لذاتها في سبيله، وسبيل الأولاد، حفظت نفسها طوال عمرها عفيفة صالحةً من أجله، لكنّه خانها بلا أيّ سبب، وها هي حتى هذه اللحظة تعيش قصة وجعها، والجنون الذي أصابها من هول الصدمة، أضف إلى ذلك، أنها توزع

الابتسامات لكل وجه يبصر إليها، أو تضحك وحدها، أو تحدّث نفسها بنفسها في حالةٍ جنونيةٍ خاصة، لكنّها لا تؤذي أحداً، وإذا وجّهتَ إليها نظرك مرة أو مرتين، جاءتك في الحال لتجريّ معك حديثاً صحافياً، اجتماعياً، لا ناظم لأيّ

خيطٍ من خيوطه، وتتلزّج بك مثل شجرة العلّيق، فحذارِ أن تشعرها أنّ عينيك في عينيها، أو أنك تراقبها، أو توجّه وجهك باتجاهها..

و"تارة يا مطماطي"، جاءه النّداء من صاحبنا المتزوّج –الأعزب، المتكوّر على نفسه في حالة ضبابية، واعتذر المطماطي، ليكمل صنع أرغفة الخبز لأطفاله من نداءات زبائن المقهى..!

أما أنّا، فأخذت رشفة معمّقة من فنجان قهوتي الباردة، وأنا أفكّر بهذه المرأة المتصابية، وبقصّة وجعها، التي سبّبها لها رجل لا يمتّ إلى أغصان الشرف بأيّة صلة، وبهؤلاء المشيّشين، المداومين، المدمنين، وقلت للمطماطي "تصبح على خير وعافية يا مطماطي"، وتركتُ المقهى، وانطلقت!.

□□□

صــدر

ù –ŋǻüù ÜǨǻüǝÜbüẹ ŭ Dǽ 5N

طلقة في الهواء

قصص..

...................رياض خليل

YDüüa

قصة: سهيل مشوّح

موسيقى

بين مغيب الشمس ومشرقها، يمارس سلطان الفتنة غوايته، وتتسع ثقوب العري، وتعزف موسيقا، فتسقط آلاف الأجساد.. وأخرى تتلوّى أو تنزف قهراً.

صباح1-

ما الذي رمى بك في هذه البقعة النائية؟ وأنت أجمل الصباحات، وإشراقة من الماس تسقط فوق خيامهم المتناثرة على التلال المتربة، وبين نفاياتهم.. تسرقين النعاس من أعين الجنود الكسالى، وتصدحين بأغنية المنافي.. (أرجميهم بطهرك يا صباح)، ولا تنتظري، فلا العشيرة انتفضت حين سبوك، ولا أبوك أحسن الاختيار.

تدّعي بالقسوة الكاذبة، إنّ الليالي لم تعد واحة للسهرات الحميمة، والشعر والأغنيات، فالعشيّات اختلفت، والنهارات كذلك!

غداً.. ترين بأم عينك كيف تفسّخت الكائنات وأشباهها، وليس ثمّة ما يميّزها عن بعضها سوى لون الشقاء، وطعم الندم، وحين ترين ذلك فلن يبقى من جموحك إلاّ الذهول.

حتى الذين عرفتهم بالأمس ما عادوا كذلك!! فقد تراخت قبضاتهم، وتدلّت سواعدهم كالستائر المهترئة، ولن تجدي فيها سوى بقايا عزيمة تستجدي نثار المواسم، وألسنتهم قد أدمتها الهتافات.. فارجعي يا صباح، وأوغلي في تيه المنافي.. ارجعي، ففي المنافي فسحة للانعتاق، وفضاء شاسع تقرأين في سمائه أخبار الوطن.

•••

صباح 2

لقد طال سجنك يا صباح، وأظلم، وشبّ الطفلان، واتسعت أحداقهما، فابسطي جناحيك عليهما، وأغلقوا النوافذ والأبواب دونكم، إن الأرض ازدحمت بسكانها، وتقاطعت الدروب، وتفرق الأهل في الجهات الأربع، فلا تخرجوا إلى مساقط الشمس، كي لا تروا ما لم ترونه من قبل..

السيارات الفارهة، والثياب الملوّنة، والعطور الزكية، والمطاعم، والفنادق، والقصور الفسيحة التي تضجّ بأسرارها، والأبراج الشاهقة محشوة ببني البشر، الذين حين يطلّون من شرفاتها مثل السعادين فلا يفعلون ذلك ليروا الناس من تحتهم أقزاماً" مضحكة فحسب، بل يخرجون -أيضاً" ليقذفوا ببصاق تضخم في حلوقهم، أو ليلقوا بأكياس نفاياتهم على رؤوس المارّة.

فلا تطلقي العنان لأحلامك يا صباح!! أغلقي شبّاك حجرتك، وتحصنّي بين جدرانها جيداً، وأوصدي دونك الأبواب فهذه الشمس الزائفة لن تمنحك الدفء الذي تنشدينه في غياهب الصقيع الذي يلّف العالم من حولك، عودي إلى غرفتك القصيّة، ولا تلقي بجسدك اليانع لقمة سائغة في الأحداق الجائعة، المراوغة.. مهلاً يا صباح، فما يبدو لك من أطراف النخلة خير مما سترينه في فضاء الشوارع الملوّثة.. لا تخرجي، لأنّ ريحاً صرصراً ستحاصرك وتجلدك بسياط الغواية، ولن تدعك تعبرين إلى مرفأ أحلامك بسلام، فماذا ستفعلين؟!.. وأنت الوحيدة، الفريدة، المشتهاة.

صباح 3

ها أنت تلمّين نتف الذكريات، كمن يجمع أجزاء صورة ممزقة، وتضحكين دون مناسبة وأنت في كامل صحوك، حين تمرّ بعينيك وجوه أطفالك وهم يتقافزون في باحة الدار.

– ما الذي بعثركم تحت نجوم الله البعيدة؟!

بلى.. إنّ جناحيك كانتا تظللاننا بحنان ما زلنا نستشعر دفأه كلما عصفت بنا رياح التغرب والارتحال، ولكنّ صمتك العميق جعلنا نوغل في أعماق الكون لعلنا نظفر بصدى صوتك ليقصّ لنا ما تخبئه الذاكرة.. أولم تخبريني ذات زمن عندما سألتك أن تفضحي بعض طفولتي علّني أجد في شقاوتها طعم الهناء كلما خلوت إلى نفسي في ليل المنافي. قلت: بأنّ الفقراء يكرهون الحديث عن ذكرياتهم، ولكنهم يحلّقون بعيداً حين يأخذهم الحديث عن الأماني، ويغطّون في حلم عميق.

ليس بين ما تقولينه وما تفعلين ثمّة فرق يا أمي، فكلماتك المفخخة مثل شوك الصبّار توّزق ولا تدمي.

ففي شتاءات الطفولة، وعندما أفوز بإغفاءة على ركبتك المكتنزة. كان جلّ ما يشغلني حينها أن أطيل النظر في ملامح وجهك، وأغرس أحداقي في تضاريسه لأعرف منها سرّ صمتك وترقبك.. ولن أنسى ذلك اليوم البعيد.. البعيد حين قرأت في زرقة عينيك المتوهجة أسفاراً من الحزن، والنبوءات الخائبة.. كنت ساهمة، شاردة، تبحثين عن صقور شامخة تحوّم فوق طرائدها، وعندما أسرّ لك والدي بخبرٍ عاجلٍ، ووجهه مزرقٌ من الغضب. رأيتك تنتفضين كلبوة جريحة، ورأيت عينيك الزرقاوين تشتعلان بالحمرة المرعبة، فأدركت –وقتها– بأنّ بروق الفاجعة قد خطفت من ناظريك جنون اليقين.

هاهوذا حلمك يتبدد أيتها الأم الطيبة، فماذا أنت فاعلة بأحزانك؟!، لقد طلعت شمس النهار، وسار الأطفال خلف حقائبهم يبحثون في كتب المدرسة عن نشيد يجمعهم قبل أن يكبروا على أرضٍ تبعثرهم ذات اليمين وذات الشمال.

***

4.. صباح مختلف!!

تلك التي تتعرى أمامي في البيت المواجه لبيتنا لم تثر غرائزي حتّى وهي تتخلّص من آخر ما يسترها. كانت قريبة مني بمقدار يسمح لي برؤية تفاصيل جسدها تماماً. لقد شتمتني ذات يوم وأنا أنظر إليها جهراً وهي تتلوى راقصة، شبه عارية، ومفاتنها مشرعة للناظرين.

الآن.. انظر إليها بلا اكتراث، فقد كنت مأخوذا ًبروعة الياسمين، وزقزقة العصافير التي تتقافز على عرائش العنب، وشقاوة الشمس التي تطأ الغيمات المنخفضة وتختبئ خلفها قليلاً ثمّ تعاود الظهور، وكتل الثلج الطازج فوق سفح الجبل الصغير المجاور لبيتنا.

قلت: بيدي لا بيد الصدفة.. سأبحث عمّا يبهجني في هذا اليوم المشرق.

–هذا صباح مختلف!..

سأحتضن الشمس ولتغرز نصال أشعتها الدافئة في أحشائي.. تمزقها، أو تمنحني بعض الدفء لأبدأ نهاري بحيوية تتيح لي معرفة الأشياء من جديد.

مثل هذا الصباح لا أراه دائماً، وأنا أقضي سحابة عامي في الركض المحموم خلف أماني صغيرة قلّما تدع لي فسحة للتأمل لاكتشاف جزيئات الطبيعة المدهشة، وثلّة من أقراني تفعل هذا مثلي.. العمر قصير، وثمّة أشياء أخرى في هذا الكون تستحق أن نحيا من أجلها!!

تدغدغني رائحة الياسمين، وزقزقة العصافير المرحة تبدّد برودة الصباح من حولي، وتلك الفتاة التي تتمادى في عريها تشحذ في رأسي جرأة الأسئلة..

–لم تتهاوى هذه الأجساد، وتُقبل على مذابحها طائعةً منقادة!؟

أي جثث فاسدة تلك؟!.. وأية رائحة تلك التي تشبه رائحة الروث!؟

هذه الأسئلة المشاغبة ظلّت تحيّرني طويلاً، أمضيت بعض الوقت في البحث عن جواب شاف لأريح رأسي من دويّها المتصاعد. وجدت ثمّة فرق بين رائحة العرق ورائحة الحرائق، و.. عرفت أن لكل جسدٍ رصاصته الممتعة.

–آه.. لو كانت حصاناً لأطلقت عليها النار.

تمنيت في تلك اللحظة أن توصد تلك النافذة اللعينة، أو يحول ذلك الجبل الصغير بيننا، فيخلّصني من خطيئةٍ تطاردني، وتفسد عليّ لذة الصباح الشهي الذي يحوطني بحفاوةٍ..

-5-

هذه بذور وصاياك يا أمي، لقد أينعت حملاً يخشى خطوات الأطفال الشقيّة، وهبوب الرياح ، ويتفرج على صبح يستباح على الملأ فلا يحرّك ساكناً، حتى بأطراف أصابعه..

كنت أعرف أن فجراً يتمطى في العراء يفقد نصاعته على التلال المتربة حين تهاجمه الفصول، ونظرات الجنود الجائعة على مخافر الحدود تلتهم وثائق العائدين، وأن عيوناً زائغة خلف نافذة ضيقة قصية تتوق للانعتاق من ظلمة تحاصرها إلى أفق شاسع بعيد، وتحلّق عالياً مثل نسر قبل أن ينقضّ على طريدته، وأعرف أيضاً أن حكايا أمي وأنا أغفو على ركبتها المكتنزة بالحنان واللحم والشحم هي التي أوقعتني في حبائل عشق محموم لخارطة تتباهى بزواياها الحادة.. وفي طوافي بين اللحم والأمنية شعرت بقشعريرة تستنفر مسامات جسدي، وتجبرني أن أترك الشرفة وحلماً "يلفه الصقيع، وأعود إلى غرفتي الدافئة لأرسم غيمة بيضاء محملة بالياسمين.

❑❑❑

صــدر

ù –ηžù ÛÇĤəÛbiụ ŭ DŽε 5N

المطلوب شعور خاص

قصص...

...................محمد نديم

FUWWWZNỹ

قصة: معن مصطفى الحسون

الغريب

ليل داج وسماء بلا أبراج

صاح الشيطان:

- هذا الليل ليلي

اندست أفعى ما بين قلبي ورئتي، فلم أعد قادراً على الحراك. حاولت الصراخ فلم أفلح.

أسرى بي خيال ناعم الطرف نحو قبة السماء. وكان الليل بلا نجوم ولا أقمار . هاجم الطوفان الأرض الملعونة ونجوت وحدي. شاهداً على هذا الزمان الغريب. هاجت الذكريات القلب متعب يكابد صحراء الشقاء، يصارع الموت المقرر منذ عهد الأنبياء. والنفس حبلى بالبكاء. وقد أضناها التشظي والخواء. وكنت أتيه كطاووس في برية لا تخوم لها. وكانت الصحراء.

وحين انتقلت إلى المدينة. سرت بإزاء نهر كثير التعاريج وأنا أستذكر الأغنيات البدوية الساذجة والبريئة. وفي الأفق البعيد جعلت تقرع نواقيس تبشر بالغربة وسائر الأحاسيس الوحشية.

المدينة.. المدينة ركضت في الشوارع المزدحمة كجواد تاه في أمواج بحر من الحيوانات الضارية. ناقة أضاعت بريتها الأولى وهامت في غابة مظلمة. وكنت أعاني من أرق ليلي ومن اضطراب في الشعور والوجدان. الأفكار تترى في المخيلة. والقلق شاهد على العصر المملوء بالنفايات والأرقام. واصلت سيري. المدينة جائعة ونهمة. والروح تكابد الأسى السري والانحباس في بوتقة الضلال والتيه. النفس ثكلى وقد أنهكها السير على الحصى في ظهيرة عاتية.

اندست أفعى ما بين قلبي ورئتي. فلم أعد قادراً على الحراك. حاولت الصراخ فلم أفلح. إن أية حركة كفيلة بأن تكلفني عمري.

سألت شيخي عن سر هذا فأجاب:

-الأفعى هي الحياة

حلم لطالما أقض مضجعي. أرقني وأقلقني. الحياة كابوس ثقيل. وهذه الدنيا سيمفونية تعزفها قوى خفية. سرية وغامضة.

الآلــــة

ما أن انتقلت من الصحراء إلى المدينة. حتى اعتقلني بعض الرجال غريبي الملامح. واقتادوني إلى غرفة واسعة. وهناك استقبلني شاب وسيم، أشقر الشعر، أبيض السحنة. ابتسم بحنو وهو يمدّ يده مصافحاً إياي وقال:

-أنا المهندس- هـ- انحدر من الشمال وقد اخترعت هذه الآلة العجيبة. وأشار بيده إلى آلة هائلة الحجم. أكبر من

برج بابل، وأعظم من الأهرامات وأطول من سور الصين العظيم.

تساءلت بدهشة واستنكار:

-وما شأني أنا، ولم تم اعتقالي بهذه الطريقة وإحضاري إلى هنا.

ابتسم بلطف ثم أجاب بهدوء مطلق:

-أنت غريب، قادم من الصحراء، ولا يمكن أن تدخل المدينة دون أن تمر بهذه الآلة.

قلت:

-كيف ذلك؟!

قال:

-ستعنى هذه الآلة بدراسة سلوكك، وحالة وجدانك وعقلك، وأهليتك للعيش معنا في هذه المدينة الكبيرة.

قلت:

-هذا غريب

ردّ باسماً:

-إنما أنت الغريب وحسب. لقد أصبحت هذه الآلة جزءاً من حياة الناس هنا، وحياة كل القادمين إلى هنا.

تساءلت:

-كيف؟!

أجاب:

-إذا أراد الرجال والنساء هنا أن يتناسلوا فإنهم يلجؤون إلى هذه الآلة. يكفي أن يودعوا فيها بويضاتهم وحيواناتهم المنوية لكي يحصلوا على أطفال حسب الطلب.

إذا أردنا زراعة حقل، صناعة مصنع، أن نأكل، أن نشرب، إذا أردنا اختراع أو إحياء شعب، أو حضارة، إذا أردنا.. الخ فيكفي أن نزود الآلة بالمعلومات اللازمة فتزودنا بالشيفرة المناسبة لذلك. باختصار لا يمكننا اختزال عمل هذه الآلة إلى مجرد كلمات بسيطة. إنها تقوم بعمل أكبر من إمكانية الكلمات التي يمكن أن تعبر عنها.

صمت قليلاً، ثم أردف:

-هذا جزء من مقدرة هذه الآلة. إنما مأثرتها الحقيقية تكمن في أشياء ثلاثة

تساءلت وأنا أحسني بازاء شيء غريب ومبهم. قلت:

-ما هي؟!

قال بصرامة:

-هذه الآلة تشبه الخيار الإسبرطي، فهي الوسيلة الوحيدة التي تحدد من يصلح للحياة ومن لا يصلح. إنها تخبرنا عمن هم جديرون بالحياة. وهي تمدهم بالأصول والقواعد اللازمة لذلك أما من هم غير جديرين ولا صالحين للحياة فهي التي تحدد أن لا مكان لهم تحت شمسنا الساطعة هذه. لا مكان هنا للمقعدين والعاجزين والمشوهين والأبرياء والسذج والمعتوهين.. الخ إنما هنا مكان المهارات الفردية. التوثب. الحيوية. النشاط. الإبداع والاختراع.. الخ باختصار هذه الآلة تفصل بين من يحق له أن يحيا ومن لا يحق له. من هو صالح ومن هو طالح.

راعني ما أسمع. فتساءلت وقد نفد صبري:

-ثم ماذا؟!

ابتسم. كأنه أحس بضيقي وتبرمي. لكن الصرامة لم تغادر قسماته. قال:

-هذه الآلة تقدس الفرد والجهد الفردي. فهي تنقسم إلى عدة آلات بعدد الأفراد المراد اختبارهم فيها، لكل فرد آلة خاصة به. تتفرع عن آلة كبيرة جداً هي آلة الحضارة والمدنية أما الآلات المتفرعة عنها فهناك آلة الاقتصاد وآلة السياسة وآلة للجغرافيا والتاريخ وأخرى لعلم الطيور وآلة للسيمياء وآلة للهندسة.. الخ ولن ينتهي سيل الآلات مهما حاولت أن توغل في العد والعدو خلفها.

لم أجب. فتابع:

-ثم إن هذه الآلة لا تدرس حاضر الشخص ولا ماضية فحسب. بل إنها تدرس مستقبله أيضاً.

صمت قليلاً يرقبني وقد انغمست أصارع حيرة لا نهاية لها. ثم قال مبدداً كل تساؤل يمكن أن يكون قد طاف بخاطري:

-ثم إن هذه الآلة هي التي أنا وحسب. وهي لا تعمل إلا حسب أوامري أنا، أما الآخرون فإنهم ينفعلون بها ولا يمكن أن يؤثروا عليها إلا بالمقدار الذي أسمح لهم به.

ساد صمت مطبق. وكنت أحسني أنهار. إن هذه تجربة مريرة. ولن تطاق الحياة أبداً بعد ذلك، ولا يمكن مواصلة طريق كهذا. إن هذا ضلال، ضلال مطبق. بل هو ضياع محض كيف يمكن أن أخضع وجداني وأحاسيسي ومشاعري وفلسفتي وأفكاري وكل ما عشته ومارسته منذ خلقت إلى الآن. كيف يمكن أن أخضع إنسانيتي إلى آلة صماء كهذه.

اندست أفعى ما بين قلبي ورئتي. فلم أعد قادراً على الحراك. حاولت الصراخ فلم أفلح عاودني الحلم مرة أخرى. هامت بي الأطياف والأحلام. تذكرت أسس التاريخ وقواعده مبادئ الإنسانية وقوانين الآلهة.

قال وقد خمن ما يمكن أن يجول بخاطري:

-هذا اكتشافي أنا، بعد تجربتي المريرة. وهو يعادل اكتشافاتكم.

تساءلت مستغرباً:

-أية تجربة؟!

قال:

-سأروي لك قصتي.

قصة المهندس

أنا إنسان لقيط، ليس لي أب ولا أم. لا جذور ولا تاريخ. ولدت في جزيرة نائية. من حجر أو من شجر. البحر حيوان مفترس. وحر الشمس طاغ. افترشت الأرض والتحفت السماء والفضاء. كانت الأشياء لعبة. وكانت الدنيا هباء. جعلت أنبش في جذور الأشجار وأقضمها. أقضم الحشائش وسائر النباتات البرية. ثم اكتشفت الحيوانات جعلت أصطادها وآكلها نيّة حتى اكتشفت النار. ولم يكن يلذ لي شيء بمقدار أكل لحم أخي الإنسان. فلما جنّ ليلي. رأيت كوكباً. قلت:

-هذا ربي.

فلما أفل قلت لا أحب الآفلين.

وحين كبرت، انتحيت جانباً. جلست في ظل شجرة ضخمة وجعلت أفكر في مغزى الشيخوخة والهرم. في سر الكائنات الضعيفة والآيلة إلى الزوال والنفاذ. عندها تبدى لي شبح الأحلام مستوقداً كالضياء. توثبت أفكاري ورؤاي. نهضت أنئذ وشرعت أبني مدينة بنيت الأسوار والأبراج. ثم أقمت الدور والمساجد والأحياء والحمامات، وجعلت أبني المدينة تلو الأخرى. لكن قلقاً خفياً ظل يعتمل في داخلي. شعرت بأني بحاجة إلى قوة خفية أكبر وأعتى. قوة تضمن لي بقائي وسعادتي وكينونتي. وحين شاهدت القمر بازغاً، قلت:

–هذا ربي.

فلما أفل قلت لئن لم يهدني لأكوننّ من القوم الضالين.

جبت البلاد. اكتشفت المدن والجزر النائية. فزادت ثروتي وغناي. اخترعت الثورات والحروب، واخترعت الرق والإقطاع وسائر الأنظمة العتيدة. اخترعت الأبجدية والكتابة بنيت أهرامات وأبراجاً طاولت أعنان السماء اخترعت التاريخ والجغرافيا والفلك والسيمياء والطب والهندسة. اخترعت السفن والطائرات. بل كدت أخترع الإنسان نفسه. لكن الفرح أغنية تائهة في لجة المجهول. عدت أشعر في نفسي كرماد اشتدت به الريح في يوم عاصف.

فلما رأيت الشمس بازغة قلت:

–هذا ربي.

فلما أفلت صرخت:

–لا يمكنني أن أعيش وحدي.

ثلج أسود.. صحراء الروح. خواء النفس. لا .. لا مفر من أن أجد حلاً لغربتي ووحدتي. الليل أسطورة سرمدية. أحسني عرياناً وجائعاً، البرد قارس والألم لا يطاق. دقت الحيرة إسفينها في داخلي. وهامت بي الأطياف والأحلام إلى عالم أشدّ غرابة من عالمي. هي ذي غربة الروح. تسافر من بلد إلى بلد علّ الجرح يستكين. لكنه ما ينفك يكبر ويكبر. بل جعل يولد جراحاً وجراحاً.

صنعت تمثالاً من الشمع. فجاء على شاكلتي. قلت:

–هذا ربي.

لكن القلق تفاقم في داخلي. استحال رعباً طاغياً. أخالني تائهاً في هذا الكون وحدي مثل قمر ضائع في سماء شاحبة. أخالني ذئباً جائعاً يهيم في البرية. يهيم في مفازات الوجود الموحلة لا أرض تحتي ولا ظل لظلي. أحسني كوكباً يدور حول نفسه. أحس الكائنات ترمقني بتشف وغلّ. هام قلبي وتلظى. اكتوى بنار سعير. خانتني الشجاعة والذكريات، غادرني التاريخ وترك القلب منهوك القوى. عندها قررت وقررت. فاخترعت هذه الآلة. حلاً مطلقاً لجميع مشاكلي وهمومي التي جعلت أسلوها رويداً رويداً. بل إنها تحولت إلى ذكرى جميلة ومؤلمة في آن واحد. وهكذا خرجت من الظلمات إلى النور.

صمت المهندس. وحدق فيّ يرقب ردّ فعلي. كنت جامداً لا أنبس ببنت شفة. وجلاً وخائفاً عندها سألته بغتة:

–هل أنت سعيد الآن؟

قطب قليلاً متفكراً. ثم أجاب شارد الذهن:

–نعم. ولكني أحياناً أحس بقلق من المجهول. هذه الآلة لم تسبر غور المجهول بعد. وهذا هو همي.

قلت:

حسناً لا أريد دخول مدينتكم. أريد العودة إلى صحرائي

ابتسم الرجل بحزن وقال:

-لا يمكن. ليست المسألة أنك تريد أو لا تريد. فأنت ما إن ترى هذه الآلة حتى تفقد حرية الاختيار. ويصبح من حقها ومن حقها وحسب أن تختار لك طريقة الحياة المناسبة وتحدد لك النهاية المرجوة.

يجب أن تدخل في هذه الآلة حتى تتم دراستك. إن الصحراء محض هباء، وهذه الآلة هي الحقيقة الوحيدة الباقية من تاريخ البشرية الطويل.

صرخت هذا هراء. كذب وافتراء. قاومت ما استطعت. لكن رجالاً انقضوا عليّ. قيدوني وأدخلوني في الآلة العجيبة.

عندها صرخ الشيطان:

-هذا الليل ليلي.

اندست أفعى ما بين قلبي ورئتي. فلم أعد قادراً على الحراك. حاولت الصراخ فلم أفلح.

تمتمت في سري:

-سأهرب إلى الصحراء. وسأخترع آلة جديدة. آلة خاصة بي وبالبشرية البائسة. آلة أعظم شأناً من هذه. سأرويها من نسغ تاريخي. وسأظللها بقيمي ومبادئي العظيمة.

□□□

X? ZidZi – Y‡ Zi

قصة: سحر سليمان

تهب الحكايات والأقاويل في حارتنا كما تهب زوابع العجاج في الصيف، فتغشى الأبصار، ويتعالى السباب والشتائم لتطال كل شيء، مقدساً كان أم ملعوناً، فتختلط هذه الزوابع بدمائنا، ومع ذلك يستمر تيار الحياة في الجريان، بإصرار وعناد يحمل معه ركام الأيام والساعات بل والسنوات ولا يخلف سوى الأسى أو الفرح القصير.

قلت "حارتنا" وأنا أعني كثيراً بهذه الكلمة المفردة، فهذه الحارة بركة فيها كل أنواع السمك منها المقيم دائماً ومنها الطارئ الذي يعاود الهجرة والترحال، بعد انتهاء مواسم القطن أو حصاد القمح طلباً لعمل جديد ورزق جديد، ومن هنا تأخذ كل حكاية فيها لوناً مغايراً ومجرى مختلفاً تبعاً للشخصية التي تلعب دور البطولة.

فأمام بيتنا، افتتح عسكري متقاعد من أصل شركسي محلاً متواضعاً، معظم بضاعته حلوى وألعاب للأطفال وكان يقف عملاقاً أشقر متين البناء، ينتعل حذاء عالياً يصل إلى ما تحت الركبة من الجلد الأسود مزيناً بمهمازين من الفضة، وعلى رأسه قلبق من جلد الخروف، وله شارب مفتول وخطه الشيب، وعينان صافيتان زرقاوان بلون الفيروز القاسي، تلقيان الرعب في قلب أشجع الرجال وبيده على الدوام عصا من الخيزران يجلد بها حذاءه فتصدر عنه قرقعة عالية، تزيده هيبة.

كان الرجل يجلس في صدر الدكان الذي لم يجرؤ زبون على الدخول فيه أو شراء شيء منه، فالصغار فروا مذعورين كالأرانب. والكبار ينظرون إليه بحذر ودهشة، ويوماً بعد يوم يئس الرجل من بيع بضاعته، فوضع كرسياً خشبياً عالياً وكأنه عرش وجلس عليه، يدخن النرجيلة، ويستعيد ذكرياته بلذة وكسل معدداً المخافر التي خدم فيها، والقرى التي مر بها، والحشاش واللصوص الذين انهاروا بين يديه أذلاء خائفين، وحصانه الأدهم الذي تعرفه كل مناطق الجزيرة وعفرين وبادية الشام كما تعرف فارسه، وحين يداعب النوم أجفانه، يغلق المحل وينصرف في موكب صاخب يصدره حذاؤه، وصوت مهمازه الفضي أو يظل غافياً على الكرسي، وخرطوم النرجيلة بين أصابعه الثخينة، ورائحة الدخان تفوح من شواربه الكثّة، وذات يوم بينما كان خورشيد يحمل صندوق "البويه" ويمر من أمام دكانه.. ناداه بصوت آمر:

–أنت يا ولد.. تعال.

وجاء الصبي كالمصعوق ثم وقف أمام الرجل، فمد له قدمه وتابع تدخين النرجيلة، ففهم الصبي ما يريد، فانحنى على الحذاء يلمعه بينما فر أخوه علو باتجاه البيت.

ومع مرور الأيام بني الرجل صداقة مع بعض المتقاعدين الذين جاؤوا من الحارات الأخرى، فأحضر عدّة الشاي والقهوة المرّة وطاولة الزهر التي شهدت أعنف المعارك بينه وبين آكوب الأرمني قبل أن يهاجر، آكوب الذي كان في اللحظات الحرجة يتمتم بصلاة قصيرة بلغته فيثير غضبه لأن إلهه استجاب له بسرعة ووقف إلى جانبه، فيقذف ببعض الشتائم الشركسية الصغيرة التي لا يفهمها الأرمني، لأنها باللغة الشركسية، وهكذا قنعا ولم يختصما، فهذا يصلي بلغة لا يفهمها الآخر وهذا يشتم بلغة لا يفهمها صاحبه، وعند نهاية اللعبة يتصافحان ويضحكان من القلب، يومها اكتشفت الحارة الخائفة أن الرجل الذي بث الرعب في القلوب، مسالم ووديع كطفل كبير، فأصبح أحد أركانها، والمستشار القانوني لأهلها في المنازعات والخلافات.

ولكن ليست حكايات حارتنا من جنس هذه الحكاية، لها هذه النهاية السعيدة، فقد تتخذ الأحداث أحياناً جانباً مأساوياً وفاجعاً إلى درجة لا يمكن أن يقوم بها إلا أناس من جنس أبطالها، كما جرى في حادثة أخرى، حادثة "فرحة".

***

كنت أرى "فرحة" كثيراً.

أراها حين أذهب في الصباح إلى مدرستي. وأنا انحدر من التلة التي يقوم عليها منزلنا، تقف أمام مأواها الذي كان يوماً طاحونة ازدهرت أحوالها وشهدت عصراً ذهبياً، بصوتها الأصم القوى الذي يتصاعد ليهزّ الحارة ورائحة البشر والحيوانات والطحين وضحكة صاحبها آكوب الأرمني التي تتردّد وهو ينحني بجسمه الربعة المتين على الأكياس ليدفعها إلى جوفها الهادر، وهو يمسح العرق عن جبهته العالية. آكوب الذي لا يعرف من أين جاء؟ هكذا تواجد في الحارة، بنى الطاحونة، وكان وحيداً مع كلبه، يخرج بعد انتهاء العمل إلى النزهة أو صيد السمك في الآحاد، وفي الليل يتحول آكوب إلى كائن آخر، يجلس إلى الطاولة وزجاجة العرق أمامه، يطعم كلبه ويشرب ثم يندفع في غناء حزين، يبكي أناساً وأياماً لا تعرف عنها الحارة شيئاً، ثم يبدأ حكاية طويلة، يرويها بلغة أخرى للكلب وحده فهو الوحيد الذي يفهمها.

ويوم توقفت الطاحونة بسبب انتشار الأفران حزن آكوب كثيراً ولأول مرة في حياته، يكتشف أنه وحيد ومهجور ومقطوع من شجرة، فاختفى من حياة الحارة فجأة كما جاء إليها وإذا كانت حارتنا تنسى أشياء كثيرة فإنها بالتأكيد ما زالت تذكر اليوم الأخير قبل رحيل آكوب أو اختفائه الغامض بشيء من الحسرة والألم فمنذ الصباح الباكر أفاق الرجل من نومه، دار طويلاً حول الحارة النائمة، كأنه يرى بيوتها وحجارتها وأشجارها وأزقتها الضيقة لأول مرة.

ولأنه كان يشعر بالاختناق اتجه إلى النهر وكلبه يتبعه وهناك جلس على صخرة يراقب جريان الماء الهادئ تحت شمس دافئة وقلبه يخفق بشدّة، ولم يحضر معه عدة الصيد، بل ظل ينعم بالدفء وجمال المنظر وكأنه يقيم صلاة خاصة للماء والرمل الناعم، ثم عاد إلى الطاحونة أعد طعامه، وشرب قدحاً ونام.

وعند الغروب اتجه آكوب إلى دكان صديقه الشركسي وهناك جلسا متقابلين يلعبان وللمرة الوحيدة لم يشتم آكوب أو يرتّل صلاته الغامضة، ولم يدمدم صديقه بلغته الشركسية، لعبا طويلاً بصمت. ودون اعتبار للربح أو الخسارة وفي الليل أشعل آكوب كل ما عنده من الشموع وكأنه يقيم قداساً أخيراً، ثم بدأ يشرب ويغني أغانيه الحزينة التي طالما سمعها الأهالي من بعيد، وفي لحظة جنون مدّ أصابعه إلى الأزرار فانطلق هدير الطاحونة، قوياً يرج الحارة هذا الصوت الذي نسيه الناس منذ زمن بعيد.

وفي الصباح اختفى آكوب، وصوت الطاحونة وقيل هاجر إلى أمريكا ومع ذلك ظل صوت أغنياته الحزينة يتردد في أماسي الآحاد.

كنت أرى فرحة أمام الطاحونة التي آل بناؤها إلى السقوط، وكانت تبتسم وفي عينيها سماوات من دفء قديم وحزن آسر تعتق على مرّ الأيام فأصبح له معنى آخر تتزود به في أيامها الباردة، وليالي الشتاء الطويلة، حين يتكوّم إلى جانبها ذانك الجسدان الناحلان طلباً للحماية فتدفع عنهما قسوة الوقت بالابتسامة والحكايا السعيدة التي تكثر فيها من أوصاف القصور والحلوى، ونور القنديل الهرم يساعدها في رسم جو أسطوري، فيشيع شعور حاد بالحياة والأمل، بينما تقف الآلة العملاقة ككائن خرافي من الخشب والحديد تفوح منها رائحة الدخان والطحين والعثّ الذي خلفته الرطوبة.

ثم أراها في المساء، بعد أن تكون قد انتهت من الخدمة في البيوت التي تحتاج إلى خدماتها الصغيرة وهي تقف مثل شجرة أمام الباب تنتظر عودة الصغيرين من رحلتهما اليومية، وهما يحملان صندوقي "البويه" المزينين بالمرايا والخرز الأزرق، وقد انحنى القدان النحيلان تحت الثقل الباهظ وفي جيب كل منهما تخشخش القطع النقدية الصغيرة

بفرح، وقد تلوثت أصابعهما بخليط لا يمكن تمييزه من الألوان وإذا ما تأخر الصغيران لشأن من شؤونهما فإنها تندفع كالمجنونة في أزقة الحارة، تبحث عنهما، فتسأل كل من تصادفه كبيراً كان أم صغيراً:

-هل رأيت علو وخورشيد؟

ثم تضرب وجهها: نادبة بحرقة:

-خورشيد.. علو.. أوووف يا ربي.

فإذا ما رأتهما قادمين، أسرعت إليهما ملهوفة، تضمهما إلى صدرها الناحل، ويعود السلام إلى روحها والهدوء إلى وجهها الشاحب.

هذه هي "فرحة" أما بقية الاسم فلا أحد يعرفه ولم يحاول أحد معرفته، لأن الحارة تفقد ذاكرتها أحياناً.

فقبل خمسة عشر عاماً جاء إلى الحارة، رجل شاب وفتاة سكنا عند امرأة عجوز وعمل الرجل عتالاً في مواسم الصيف، فقد كان يملك جسداً قوياً ومعافى، أما في باقي الفصول، فقد كان يجلس في سوق الهال بانتظار من يحتاج إليه، في إفراغ حمولات الشاحنات القادمة محملة بالخضار والبضائع، وهكذا سارت حياتهما هادئة غامضة، وصامتة فلم يعرف أحد عن الرجل والمرأة شيئاً، ومع الأيام نسيتهما الحارة بعد أن رزقا الولد الأول والثاني، واستمرت الحياة على وتيرتها حتى قتل الرجل في حادث فاجع وهو يعمل، فاحتلت المرأة مع ولديها مبنى الطاحونة المهجور، بحجة أن الحيّ أبقى من الميت، فالغائب بحكم الميت وآكوب لو عاد فلن يسكن هذا الحجر.

كل ذلك تعرفه الحارة، لكن الجزء المفقود الذي لم تعرفه الحارة هو الجزء الأهم لما سيأتي من حكاية فرحة التي عاشت في قرية من قرى الشمال، تتاخم الحدود، وكان اسمها الحقيقي "دلبرين" ولم تكن تعلم يومها أن ذلك المعلم القروي الذي اختار لها هذا الاسم يوم ولدت إنما كان يرسم مصيرها الذي قادتها إليه خطاها العمياء، فقد كانت جميلة، ومن عائلة ميسورة قياساً إلى أهل قريتها لها أب شيخ وثلاث أخوات وأخ ما زال في سنته الثالثة، تقضي وقتها في تطريز الثياب وحياكة البسط التي اشتهرت به قريتها وكان من الممكن أن تسير الأمور بشكلها المألوف لو لم يظهر في حياتها (عارف) ذلك الراعي الوسيم الذي جاء من قرية أخرى يحمل خنجراً ومزماراً وشوقاً لانثى تشاركه رحلة حياة طائشة ومجنونة، كانت تعلم أن الزواج به مستحيل، فأبوها يكره الرعاة والفقراء وأن العيش بدونه مستحيل، ومن هنا اختارت الهروب معه دون تبصّر بالعواقب، ومن مكان إلى مكان حتى استقرا في الحارة، حارتنا التي تفتح قلبها للجميع.

كانت فرحة "تظن أنهم نسوها، نسوا "دلبرين" التي حملت في مساء عاصف "بقجة" ثيابها وهربت حتى هي نفسها تظن أنها أصبحت امرأة أخرى، باسم آخر، بقلب ودم غريبين، ومع ذلك ظل قلبها يقظاً وروحها لا تنام كالسمك، فمثل عارها لا يمكن أن يغسله سوى الدم ومن هنا كان يمتد سهرها طويلاً في المساءات العاصفة.

ويوماً في مساء بارد وعاصف تأخر فيه علو وخورشيد، كانت داخل الطاحونة توقد قنديل الكاز وقد خيم عليها ظل كئيب وشعور غامض بالخوف، وإذا بحركة خلفها ظنتها في البداية صادرة عن الأخوين، فالتفتت رأته ينزرع أمامها طويلاً رشيقاً يذكرها بأبيها في شبابه، وقد برقت عيناه بشرّ وشوق قديم للذبح، لم يتكلم، فتلمست رقبتها لكن الخنجر كان أسرع منها، فسقطت تغرق في دمائها وانسحب مخلفاً وراءه الصمت والدم.

وذهلت الحارة، عاشت ليلة عصيبة، فما حدث لا يحدث إلا في حالات نادرة، ومع ذلك بدأ الحدث يتراجع وتتراجع معه الإثارة وظل علو وخورشيد، يحملان كل صباح صندوقي "البوية" المزينين بالمرايا والخرز الأزرق وينطلقان إلى الساحة العامة والمقاهي بحثاً عن الرزق ويوم غادر الحزن عيونهما، رحلا إلى جهة مجهولة وراء الطريدة، وقد أعدّا للهجرة الخنجر والعزم والشوق إلى الذبح.

□□□

[illegible]

قصة: لينا نعمة.

كان المكان مترباً مهجوراً، وأحجاره البيضاء تهرم في عزلتها كصبية غادرها حبيبها، بحثتُ في الباحة الخارجية عن شيء مابين أكوام التراب البرتقالي. وجدتُ ساعة، رفعتُها لأقرأ نوعها فانفتحتْ لوحةٌ خشبيةٌ ملساء بلون فستقي عليها رسوم لمشروع هندسي. تساءلتُ: هل آخذ الأشياء لي كلقية، أم أبحثُ عن صاحبها؟.. كان القرار يراوح في داخلي عندما حملتني نسمة معطرة بالياسمين إلى بيت جدتي القديم.

كنتُ أقف وسط مساحات واسعة مسقوفة تقسمها أعمدة مصدعة. تهدمت الجدران كما تهاوت الأبواب الضخمة في حين تعرت النوافذ من ستائرها، وأطلت حجرات البيت كئيبة خاوية. اختلطت أكوام الحجارة مع قطع ممزقة من حواف الأغطية المشغولة بيد الجدة، وظهرت تحت قطعة من البلاط حافة صورة رملية اللون. كانت الجدة تقف خلف كرسي جلس عليه رجل وقد برز في وجهه شاربان مبرومان، وأسند ذراعيه الممتدين على عصا واقفة مطعمة بالصدف تماثله في الشموخ، نظرته جليدية اجتازت صفرة الزمن محتفظة بوميض السطوة، بينما انحدرت عينا الجدة في نظرة استكانة ممزوجة بضراعة نحو الطربوش الأسود، وأخذت أفتش بين الركام.

•••

ذبلت الياسمينة وتلاشى عطرها، ثم عادت لتزهر في ذاكرة طفلة أمسكتْ ضمة منها وحلقتْ في الفضاء على شبكة حملتها حمامات وعصافير خرجت من كتاب القراءة، راجعة مع الربيع إلى سماء المدينة الزاحفة من سفح الجبل إلى السهول الخضراء والبعيدة، موغلة حتى حواف الصحراء.

انحنت الطفلة تشرب من النبع. كانت ثمة يدٌ بيضاء جميلة ترفعها عن الأرض، شربت وهي تدير وجهها نحو عدسة آلة التصوير.

نهضتُ من فوق حجر ومشيتُ باتجاه المطبخ. كانت عمتي تغسل الصحون وتفرك الأرض وتلمع الزجاج. سحبتُ كرسياً صغيراً من القش بلا مسند -كانت الجدة قد اشترته لي من بائع جوال- وضعتهُ على حافة درج داخلي يهبط تحت فتحة سماوية من المطبخ إلى قبو يمتد تحت مساحة البيت. كانت جدتي هناك لم أكن أسألها كثيراً لذلك، تأتيني الذكريات الآن غائمة بلا تفسير - تركت عمتي بين أكوام الحجارة في المطبخ ولحقت بالجدة. كانت تملأ علب الرز والسكر من أكياس مركونة. تحت أرضية القبو كان يمر النهر، نسمع صوته في الربيع يهدر بقوة تفزعنا، ويرطب ماؤه الحيطان، فيتقشر الطلاء، ونمارس نحن الأطفال مهمتنا الأجمل في نزع أجزائه عن الجدران إلا أن تلمحنا الجدة وتوبخنا.

لم يكن هنالك من أحد لينزل أمامي فأتبع خطواته، ثم أقف حتى يضيء المصباح المعلق في الجدار، ومازلت أخاف القبو رغم أنني كبرت...

•••

من الفتحة السماوية هدرت طائرة...

كان المذياع هو كل شيء آخر، الصوت والصورة والدنيا البعيدة. تعودتْ الطفلة على سماع أغانٍ حماسية تفصل بين موجزين للأنباء المخصصة عن رجال يتحركون تحت جنح الليل، يخترقون الخطر ليفجروا آليات أو ثكنة، أو ليشموا رائحة تراب أرضهم. كانت الصور التي تتخيلها الطفلة تتجدل مع الصوت والمعنى في توليفة صعبة استطاعت أن تستنتج منها أن هناك فدائيين وهناك أعداء، هناك عرب وهناك آخرون. ومع الأيام نبتتْ في ضميرها معانٍ جديدة، وامتد حب واسع ليتجاوز مواقع الأم والأب والأخوة، حب لملم الأرض والسماء وصوت فيروز وبردى.

كان الزمان جميلاً ومتعباً يَعِدُ بفضاءات أرحب. لكن كلمات عتيقة مفتتة لا تلبث أن تحد المدى وتطوق وهج الحلم الذي أخذ يومض في روحها.

أمام باب القبو، وصلني بكاؤها نحيباً صامتاً وتأوهات ألم...

كانت تمسد جدار باحة الدار بكفيها في تضرع مشوب بشيء من التحدي والاعتراض. منذ غادر ابنها الأوسط – عمي– مأخوذاً بنداء كانت تسميه شيطانياً دعاه للسفر والترحال. قبّل كفيها ثم غادر ولم يلتفت حتى لا تضعفه دموعها. كانت تهذي باسمه وتتكلم معه طوال الوقت وظلت تجالسه في ركنه المفضل تحت الجدار الشمالي أمام أصص الزهور المتفتحة وفنجاني القهوة تحكي للكرسي أمامها عن أحداث كل يوم فات، حتى كان صباح: ندبته وبكت عليه ثم أقامت له مأتماً وعزاءً.

وقف الجميع مذهولين ذلك الصباح، فقد كان الجدار الشمالي مكوماً حجارة صغيرة دون أن يكون قد أصدر صوتاً واحداً في الليل. أما الأزهار فقد ذبلت تماماً واصفرت أوراقها... وبحدسها وبيقينها.

وإيمانها بصدق العلامات والإشارات أدركت الجدة أنه قد مات. لم يجرؤ الآخرون أن يتفوهوا بشيء أمام قناعتها التي سبقت معرفتهم بصحتها. أعادت بناء الجدار وزرع الأزهار وتقيدت بمواعيد جلوسه أمامها، كأنها طقوس عبادة. وفي نفس تاريخ ذلك الصباح كانت تقيم عزاءً كل سنة لابنها الراحل. ومع الأيام تراكم حزن أصبح ناعماً حريرياً كوشاح أنيق ولفها شحوب المعاناة واكتسبت بصيرة الثكالى وحكمة متواضعة تكشف عنها بكلمات كالهذيان يبدو أنها كانت توجهها

إلى الفقيد، كائناً من كان الذي يكلمها. أخذت صورتها تبهت في البيت متحولة إلى طيف يتحرك في النهار بين قطع الأثاث القديمة. أما في الليل فقد كان وجودها يتشكل بوضوح أكبر بسبب نشيجها المتواصل ومناجاتها له وهي نائمة.[من نافذة مخلعة طالعتني الحديقة الخلفية للبيت المقابل... خضراء مروية تُطَيّرُ نضارتها مع الهواء تموجات من بهاء تنعكس على جدران البيت المهدمة، امتلأتْ عيناي بلون المرج الأخضر الذي أخذ يتسع فوق الرصيف والدرب الأسفلتي مشكلاً مرجاً مصنفاً في الذاكرة الأقدم. المرج من عشب استوائي ينمو بسرعة مذهلة... يخترقه ممرٌ من حجر أبيض مغطى بأقواس متباعدة تعرش عليها نباتات، تغيب أسماؤها، بينما تتوزع على الجانبين تماثيل حجرية لآلهة أسطورية تغطي أجسادها ثياب قليلة تبرز عضلات الأجسام الضخمة الملتفة.

ثمة تمثال ضخم لرجل عارٍ يمسك بيده سمكة عملاقة تنتصب بجانبه مثيرة الذعر في قلوب الأطفال الذين راحوا يتراكضون هنا وهناك.

كان السور المحيط بالمرج يختفي وراء الأشجار الكثيفة التي لابد أنها كانت تنحني على الطريق. أشجار الكوتشوك والفتنة والمجنونة بألوانها الأربعة.

يفضي الممر الحجري الأبيض إلى بهو واسع نثرت على جدرانه لوحات لمناظر إفريقية رسمت بالسكين، ثمة موسيقا إيقاعية تفر من الأكواخ والطرقات المظللة بقباب الأشجار المتشابكة تشابك الشعر على رأس زنجية جميلة، بينما يختنق الهواء الساخن بالرطوبة وبروائح لفاكهة استوائية.

وثمة طفلة تلبستها دهشة، ثم انعقد حاجباها في محاولة عسيرة لفهم معنى صورة معلقة على الحائط خلف ساقٍ

زنجي..."سهل ثلجي وزلاجة ورجل وفقمة"، بينما يمتد هنا وهناك ومن حولها وحول الساقي وفي الشوارع والماء وبطاقات المعايدة صيف أفريقي أبدي وضجيج غامض يأتي من سينما مجاورة منصوبة في الهواء.

في الطبقة الأولى من الركام تُحلّق في الليل طائرة. تمل الطفلة من المجلات الملونة فتحاول أن تلمس القمر الذي أخذ يقترب من النافذة الضيقة البيضوية، وعلى وجهه ابتسامة طفل؛ بينما انجدلت النجوم مغادرة السماء في وميض خطٍ منحنٍ، ثم انتثرت على ثوب أمها الأصفر.

كانت الصور تتلاحق مرتفعة ببطء ثم تتعلق على مستوى معين كشابورة ثابتة بين الأشجار، تلامس الصور الطبقات الأقرب من الذاكرة، ثم تسيل ببهاء وتلتمع كجدول يتدفق بين صخور جبلية صانعاً في طريقه زمناً.

***

ازدحمت الذكريات ثم تفرقت لتُلَمْلِمَ الأشياء فيها، مرتفعة في طوابق عديدة، كان لدَرَجها درابزين حديدي أسود قديم الطراز مفرغ ومدور النهايات، تطل من دوائره وجوه الأطفال الذين

كانت عيونهم تلتمع برجفة خوف من العفريت الذي أسكنته الجدات ظلمة القاع،..يطلقون صرخاتهم في بئر الدرج المعتم ثم يعودون بيأس قليل ليعلكوا أعواد العرقسوس.

على أطراف فسحة الدرج توزعت أبواب البيوت الخشبية المرتفعة والمؤلفة من ضلفتين لكل باب، أطل من أحدها وجه جدة عجوز تبتسم مرحبة بفرصة لحديث في الذكريات التي لم تعد تملك غيرها في خزائنها، تعتني بها، تنفض عنها الغبار يومياً وتلمعها، وتتصاعد كلماتها هادئة واثقة مع بخار القهوة، ثم تتبدد في الهواء، وتخرج من النافذة كجني طيب غادر بعد أن حقق أمنية لطفل.

غافل الأطفال الجدة ورشفوا من الركوة الكحلية ماتبقى في قعرها ورسموا على وجوههم شوارب أخافتهم.

أخذت الجدة تتكلم مفتحة أبواب السنين، تستعرض فيها ثوب عرسها وفساتين كثيرة ملونة ومزينة بورود جميلة، لم تكن لتنشر عبقها إلا عندما كان الجد يشير بإصبعه، فينفرد الثوب كاشفاً عن كنوز الجمال والشهوة.

ينحدر الدرج إلى الجنينة حيث أخذ الأطفال يلعبون ويعبثون بأحواض التراب. صغار لم تكن ملامحهم تبوح بانفعالات الذكريات أو تكهنات الآتي. كانت أحلامهم وآمالهم تنسج في غفلة عنهم وتتكدس تحت عريشة الياسمين منتظرة الزمن ليتحرك أسرع، أو يخطط في المربعات الطباشيرية المرسومة على البلاط.

في نهايات هذه الطبقة بدأ رجل باجتياز ساحة دائرية من قطرها بخطوات بطيئة بطء الزمن الذي يرصده طفل يريد أن يكبر غداً.

أخذت أحفر التراب بيدي بانفعال. أنبش بين الأكوام، أبحث عن آثار، عن إشارات، وتدفقت من بين أصابعي مياه النهر، حملت صفحته الوجوه وهدرت مياهه متغلغلة تفور دماءً في عروق صبية تحمل في روحها اندفاعات ذلك الزمن الذي كان يراوح بين الظلمة والنور. فقد اعتادت العيون الظلمة واستكانت بينما كانت الأرواح تتطلع إلى انفراجات آتية.

كانت أفكار تعذبها تخبطات متوحدة في مواقف غامضة، لاءات بدأت تتعثر بغزارتها. يدٌ تطلب العون ولا أحد. كان الجميع منشغلين، كلٌّ يتابع نفسه وحركاته في مرآة كبيرة. وانضغطت الاحتمالات بين التسليم أو الضياع....

اختارت الصبية التسليم. أخمَدَتْ هدير العنفوان بكاسر أمواج وصبت ماء الخوف على حرارة اليفاعة.

عندما تعبت يداي من الحفر في قاع النبع كانت الصبية قد استكانت ومالت نحو تسليم مخبول. ولكن وبدفعة يائسة من روحها اجتازت ذاكرات الجدة منطلقة بخجل وتردد. تلتفت إلى الوراء فتجد خطواتها متلاحَقةً بكلمات الجدة. بدت غير واضحة أربكتها ثم فاجأتها بتدفقها الهادئ ورنينها العذب المقنع عن أنوثة الخوف والتراجع وعواقب التمرد.

أصبحت الجمل واضحة سلسة

تخترق. بركان الأحلام فتبرده ثم تجعله جمراً يعذب ولا يحترق.

-هذا يا ابنتي آخر الزمن- تمسح فمها بكفها- يَكْثُرُ الناس ويقل الخير تَفْجُرُ المرأة وتطلب أشياء كثيرة ولا تشبع ولا تكتفي... ستدمر المرأة العالم -تزم عينيها في نظرة تشكيك مفعمة بخوف من عدم التصديق الذي طالما عذبها- ستجلب المرأة الشؤم والعقاب بتمردها على التقاليد الثابتة ثبات الجبال، تحاول اختراقها فتدمر الأشياء- كانت الكلمات مُعَادة سمعتها الصبية في ذاكرة قديمة على لسان الجارة والأم ومطرب مونولوجات متخلف.

تسلل الخوف إلى روح الصبية وحسبت ألف حساب للنهايات التي ستساهم باقترابها إن هي استجابت لأحلامها. أرادت دافعاً أكبر لتسلم، لتتراجع، لتتلاشى خلف رجل يمحوها ويكسرها حتى لا تدمر العالم -تضحك بحزن، تبكي تندم: يا إلهي ما أشد سذاجتي!.

تابعت الجدة: إنه آخر الزمن. الفتاة تتحدى. حتى الفصول اختلطت -تنهدت بعمق تستجمع برهانها- هاهي السماء تمطر والجو يبرد ونحن على أبواب الصيف- هزت رأسها- نعم... لقد اختلط كل شيء. إنها تمطر في الصيف، بينما احتبس المطر طوال الشتاء، ولم يبلل حواف شبابيكنا.

أجفلت الصبية وانهار أمامها صرح بنته الجدة أسيرة ذاكرتها حجراً حجراً.

- أسندتُ رأسي على عمود مصدع أغمضت عيني فقد أتعبتني الذكرى... بكيتُ.

لقد أمطرت السماء طوال الشتاء وفاضت الأنهار والسواقي بالخير. وفردت الأرض ربيعها -فكّرت الصبية- حتى أن رائحة الربيع تحدت قذارات الشوارع وهوّم في الفضاء عبق الزيزفون والورد وزهر العسل.

التفتتْ متسائلة نحو الجدة... كانت قد أصبحت طيفاً يتلاشى في أيام بعيدة بهتت بهجة الألوان فيها ثم انطفأت على الأبيض والأسود... أخذ وجهها يصفر وجمدت نظراتها في الهواء تاركة لزمن آخر أن يتجول بإصرار في عينيها. حاولت الصبية أن تعيدها، أن تهزها، لكن قدميها كانتا غائرتين في الأرض، بينما استطالت ضفيرتاها المخضبتان بالحناء وغابت نهاياتهما في سنوات عتيقة متآكلة الجوانب.

حاولت الجدة أن تتمسك بها. كانت تريد أن تشدها إلى طقوس عذاباتها وهلعها من الموت ومن الحياة.

تهاويتُ خائرة فوق مقعد خشبي، يكاد الإحساس بالغبن يخنقني، الإحساس بالخديعة بأيام انسفحت مهملة باهتة دون أن أمنحها أية قيمة... وأمسكت رأسي بيدي:

- وقفة مع الذات قد نمارسها مرة أو مرتين في العمر... نتحاشاها بعناد ووقاحة، نهرب منها لئلا تعرينا أمام أنفسنا، فالخجل الذاتي أكثر أنواع الخجل مدعاة للذوبان. لقد كانت التعاسات المتلاطمة تموج في الحياة كعهدها قد تخطتني ولكنني لم أخطئها مرة، تعثرت بها منذ رمتني أقداري في أول طريق معبد ولم أنتظر أن أجد طريقاً آخر.

- إننا نندم مرتين دائماً.... مرة يكون الندم تمثيلياً واهياً مضمخاً بالذكريات نمارسه ضد اختياراتنا المبكرة غافرين لأنفسنا بسماحة، ومرة يكون الندم مراً كاسحاً قد يشلنا، وقد يتسبب في موتنا، فهو ندم على الغباء الذي نُصِرُّ على التقنع به في مواجهة أسباب تعاستنا، نحن نعي تماماً من يؤذينا، ونعرف تماماً كيف نتخلص من منافذ السموم، ولكننا نكون قد حملنا جرثومة التأقلم التي تضمر في نواتها معنى الخنوع وتحت اسم الرغبة في استمرار الحياة... إن أصعب مايمكن أن يقوم به الإنسان هو تجاوز مرحلة الحلم إلى الثورة.

***

تقدَّم الرجل في عمق الساحة توقف أمام مقعد خشبي بني اللون. لامست أصابعه وجه الشابة الجالسة. رفع وجهها

إليه. كان هادئاً يعكس شيئاً من تناقضات الذاكرة. انتفضتْ فحمل الهواء منها رائحة ورود وياسمين كانت قد حملتْهُ في ثوبها من عريشة دمشقية. ضم باقة الزهر إليه بقوة فغابت هي في حلم عذب تحولتْ فيه إلى فراشة بأجنحة ملونة من الحرير، وحطتْ على كتفه القوي. تمسكتْ بحلمها. جزعت من أن يهرب مع المربعات الطباشيرية التي محاها المطر، ومسحت الشعر المزين بالشيب كخطوط الفجر بينما بدأت حبات مطر خريفي تبلل وجهيهما.

فجأة سطعت أضواء غزيرة على وجهها أحالتها إلى شبح يرتجف. كان الجبن الذي ورثته يسكن روحها عندما وصلتها أول همسة لوم على حلمها. وصلتها من امرأة مخضرمة خاضت حريتها كاملة وصلت بها إلى حفافي التحرر واللامبالاة ولم تشأ أن تمنح غيرها حرية الحلم...

كادت الشابة تمسك يد الرجل التي امتدت تخترق الخوف حاملة السكينة، لكنها وفي موجة يأس اجتاحتها كشحنة كهربائية –مؤشرة على بدايات حبكة الندم الأول– ألبستها إحساساً باللاجدوى، ظنتْ أن كل شيء كان وهماً فارتدتْ في انتكاسة حمقاء إلى الدرب الفج الذي أتعبها بانحداره وآلمتها جادته الضيقة وبيوته الطينية المنكفئة إلى داخلها والمنغلقة على الحقد والكراهية والظلم، كانت أركاناً هجرها الحب وسكنتها رغبات الأشباح بالأذى وخدعت دواخلها رسومٌ مزينة بفرح تنتشر في صالات المدينة.

على الواجهة الشمالية انفتحت شرفة واسعة كانت أضواء السيارات في الليل، تنعكس أثناء انعطافها على مرآة الخزانة الكبيرة، بينما تباعد سريران مرتفعان من طراز الأربعينيات في زاويتي الغرفة الواسعة.

على الجدار الأيسر الوحيد الباقي كفاصل بين أبهاء مفتوحة مهدمة كانت تنسدل سجادة مخملية متطاولة سوداء رسمت عليها بخيوط ملونة مناظر طبيعية وأشجار برقوق مزهرة. كانت المناظر تحكي قصة والقصة تبدأ أسفل السجادة وتنتهي في أعلاها، تمتد الأحداث شاقولياً مبتدئة بامرأة ترتدي كيمونو تبدو داخلة من بوابة كبيرة في سور حجري، تمتد بعده حقول وأراضٍ

واسعة. كان ثمة رجل يرفع فأسه على كتفه بينما تغوص قدماه في مياه حقل أرز، ويتجه ببصره نحو بوابة قصر في أعلى السجادة. ويتكرر رسم المرأة بين أهوال الغابات، والحيوانات المفترسة، حتى تدخل القصر في الأعلى، حيث ينتصب خلفه جبل بركاني مكلل بالثلوج ومحاط بغيوم دائرية على شكل تنين يهصر جسد المرأة.

لم أفهم الامتداد العمودي للأحداث إلا بعد سنوات من غياب السجادة وبقاء الصورة محفورة على الحائط المتكوم على الأرض، كانت ذكراها تسبب لي ذلك النوع من التلاشي السحري في الأشياء الغامضة الجميلة كحلم جميل نتذكر تفاصيله تماماً في الصباح، فنعود لنحياه.

***

أمسكت أوراقي. غبتُ بين السطور ومعاني الكلمات وعشقي للجمل منذ سنوات عندما كانت الضفيرة هي الشكل الوحيد الذي أصفف به شعري، كنت أخربش مراهقتي وانفعالاتي على الصفحات الأخيرة من دفاتر مدرسية منتهية. وفيما بعد، ومع استقبال أيام بعيدة عن الراحة، تيقنتُ من أن في الكلمة سيكون خلاصي، الكلمة المكتوبة فوق أوراق كثيرة... ولكنني خذلتها.

وكما في الحكاية حفرت تحت الجدار الشمالي لعلي ألتقي بحظي.

لعلي ألتقط أيامي المدفونة في الذاكرات، أفردها، أقرأها، ولكنني اصطدمت

–خيبةً وذرات بخيلة من الفرح كما في مواسم الجفاف وأشياء أخرى مهملة... أصبحت الخطوط فوق الدفاتر بلا معنى وكثرت رسوم لوجوه، نساء حزينات يشبهنها، ويشبهن الجدة...

لفت الجسد ظلمة رمادية ونظرة حزينة فرضتها هموم وأحزان وخيانات وخوف. انبثق ضوء شمعتين عسليتين يكسر الظلمة، ويضيء كتاباً أخذ يتغير مع الأيام وتعيدها صفحاته إلى الحلم شيئاً فشيئاً.

ثم أخذت دمية اللحم والدم تحاول تسلق أسوار الفناءات المربعة التي تركها لها سجانها فتحةً صغيرةً ترى منها السماء. كانت خائفة مما وراء الجدران، من الدروب الموحشة التي تحلم بها كل ليلة تركض فوق أرصفتها وتلاحق طيف إنسان أحبته، لكنه كان يخذلها ويختفي محوّلاً الحلم إلى كابوس. حاولتُ تسلق الأسوار مرات ومرات. كان سجاني قد طمس معالم النور بخفة حاوٍ يجيد الخداع. قلت ليس لي إلا التحرك في الظلام والتكهن تبعت امرأة دخلت في خزانة حائط لها باب من خشب أخضر تتوسط مطبخاً شاحب الإضاءة، تبعتها في سراديب متعرجة انفتحت على بحيرة واسعة تطل فوقها سماء ليلية مبعثرة النجوم، بينما يفترش أشخاص كثيرون شطآن البحيرة المبنية كمصاطب حجرية.

جلستُ بجانب المرأة. أنزلتُ قدمي في الماء الأسمر المخضر ففوجئتُ ببقع من زيتٍ تطوف على السطح ناشرة عبق بخور وعطور هندية لزجة...

تنتصب على يساري نافذة مصلبة بقضبان حديدية خلعتها بقوة عشرة رجال عندما لمحتُ ابني يُلوّحُ لي من الدرب وراءها، مضيتُ إليه ففاجأني ضوء ربيعي.

لملمتُ السنوات المهدورة أمام عتبة بيت مرسوم وخبأتُها تعويذة ندم أواجه بها الأيام القادمة...

لمستُ تعويذتها المعلقة فوق صدرها.. عبثتُ بها بينما كانت تغادر. قادتها إرادتها إلى دَرَج قديم مفتت الزوايا، هناك استقبلها صوت واثق وملأتها رائحة قهوة وصهيل جامح حملها إلى الضوء. وكانت كلما أوغلت نحو النور اكتشفتْ أنها تبتعد أكثر مديرة ظهرها للندم، بعد أن هدّها البحث عن الملامح الحقيقية لجسد جثم فوق صدرها طوال سنوات الخيبة دون أن يدعها تلتقط تعبيراً واحداً من العينين الزائغتين.

سحبتُ غلالة ضبابية خلفي ومشيتُ بعد أن ألقيتُ بكلمات الجدة إلى كهف قديم، وغادرتُ المكان ممتلئة بسعادة بسيطة ناعمة: خلعتُ عني عبء الكلمات القاسية، فشرَّع لي الأمل الأبواب. كان ثمة ماهومدفون تحت الطبقات، وكنتُ أهيلُ فوقه الخوف والجبن حتى كاد يموت.

امتشقتُ رمح المقاتل وأيقونة المؤمن وهمسات المحبين وانطلقنا: رجل وامرأة.. كنا نحاول عبور الزمن من خلال الدرابزين وأحواض الياسمين وساحة دائرية. أبحرنا في المسافات حتى تعبنا من السفر وانزياح النجوم في السماء ومتابعة دورات القمر. كانت أيام من الحب تنسكب في روحينا فتجعلنا نحيا المعجزة.

كانت تضع كفه على خدها فيسري الدفء في جسدها، تتنفس أنفاسهُ فتتحدُ ذاكرتهما... تتأجل الآلام وتزهر السماء بغيوم كحبات القطن، وتطير في الجو رائحة حبق وأزهار وتراب بلله المطر... تطن نحلة وتهب ريح... اجتازا بوابات الأحلام المستحيلة... المؤجلة إلى مدى وردي، التجأا من نسمة خريفية باردة إلى بيت صغير. هناك أشعلا مدفأة الحطب، وفوق طاولة من خشب عتيق، فتحا رزمة أوراق عتقها الزمن برائحته فتساقط منها مرج أخضر وقناع أفريقي ووجه عجوز شغلت تجاعيده يد السنين.

وأومض البرق في الخارج، هطل مطر استوائي نقرت حباته الكبيرة زجاج النافذة. كانت سيول رفيعة تسيل على حواف الشبابيك الخشبية وتدخل من فراغاتها. استغرقني انتظار هدير الرعد الذي أخذ يقرع السماء بلا صبر. كان ثمة كرسي أمامي يراوح فوقه جسد حبيب بين الحضور والغياب وعلى الطاولة كانت ثمة أوراق كثيرة عامرة.

□□□

[illegible]

قصة: نصر محسن

كلمة (غبيّ) طيّرت صوابي، احتقن وجهي بألوان الغضب وطارت كلمات قلمّا أقولها لأحد، تعالى صراخي في غرفة مكتبه، وراحت نغمات الصوت تتواتر بين غاضبة ومؤنبّة ومتهمّة، ثم تعود إلى هدوئها حين أعي أنه المدير، لم أترك وسيلة إلا وجربتّها ليغيّر رأيه ويتركني بشأني، لكنّ محاولاتي كانت تتراجع أمام قراره الذي اتخذّه بعد أن فوّض نفسه بتولّي أموري، هكذا يقول، وإنه باعتباره مديراً أدرى مني بمصلحتي.

عشرون عاماً مرت على وجودي في قسم الأرشيف، لم أطلب يوماً نقلي من هذا القسم ولم أثر انتباه أيّ من المديرين الذين توالوا على إدارة هذه الشركة، كان الجميع يعتبرونني على الهامش، وهذا الوضع أراحني جداً، فأنا- كما يقولون- (أريد سلّتي بلا عنب)، تأقلمت مع وضعي وبتّ أحب عملي، تعوّد نظري على التجوّل في المساحات الضيّقة، حتى أصبح بلحظة واحدة يمسح كل الرفوف المليئة بالمصنفات والأضابير، تعوّدت يداي على الحركة الدائمة ورجلاي على الوقوف الطويل، كان المكان ضيّقاً تعبق منه رائحة الورق القديم المهترئ لتملأ المكان بالرطوبة والعفن، ورغم كل هذه الأشياء كنت سعيداً بعملي، ولم أعر اهتماماً لفضائح الطبيب الذي اكتشف في صدري بدايات ربو.

عشرون عاماً، لم أتأخرّ عن الدّوام ساعة واحدة ولم أسترح في عملي ساعة واحدة، فأنا وحيد في هذا القسم وضغط العمل لا يرحم من يخشى نفسه أمام المدير، بلى.. كنت أخشى نفسي حين يعاتبني مديري، لأن عزّة النفس مرض أورثني إياه المرحوم، كما إنني لا أذكر أنه مرّ عام حصلت فيه على حقي الكامل من الإجازات، لأني لا أطلب إلا في الحالات الضروريّة، هكذا اعتدت، كنت أحمد الله على أنني في هذا القسم بعيد عن مشاكل العمل ومشاكسة الغير، وكان الشيء الذي أرضى فضولي هو أني أعلم بكل شاردة وواردة، صحيح أنني آخر من يعلم، لكنني في النهائية أعلم وهذا يكفيني، أعرف ما يجري مع العمال والمسؤولين بأدقّ التفاصيل من المكافآت إلى العقوبات إلى الترقية إلى الانتقال وحتى الطّرد من العمل والزواج والإنجاب والموت، وكثيراً ما كانت تقلقني قضيّة الموت، فكم أحزن حين أتناول إضبارة أحد العمال لأضيف إليها شهادة الوفاة، كنت أذهب على الفور للاستفسار عن هذا الموت المفاجئ، وأنوي القيام بالواجب تجاه ذوي الزميل المتوفي، فأفاجأ بزملائي يسخرون مني قائلين: (أطعمك الله الحجّ والناس راجعون، لقد أصبحت عظام المرحوم مكاحل) فأعود بحزن وخيبة أمل وإحساس بالتقصير، وأقرر ألاّ أضع نفسي في موقف كهذا مرّة أخرى، فصرت أنتبه لتاريخ الحادثة قبل أن أضمّها إلى الإضبارة، وكان السبب في عدم معرفتي بالأحداث في حينها هو تأخري عن زملائي في العودة إلى البيت بعد انتهاء الدوام الرسمي، بسبب تأخر ورود البريد الذي يؤدي إلى تأخّري حتى أنتهي من تصنيفه ووضعه في الأضابير، لأنّني مقتنع تماماً بالمثل القائل: (لا تؤجّل عمل اليوم إلى الغد) وعند خروجي من الشركة لا أصادف أحداً سوى الحارس الذي يحمل بندقيّة ويتمشّى قرب دراجتي الهوائية وهو يرمقها بنظرات ساخرة، فألقي عليه التحيّة وأسرع إلى الدراجة، أفك الجنزير الحديديّ الذي يربطها بالضلفة الثابتة من الباب الرئيسي، وأجرّها إلى الخارج فأمتطيها وأتكّل.

كانت الأيام تتوالى بشكل منتظم وكان يريحني هذا الانتظام، لم أفكّر يوماً بالترقية ولم أنتظر مكافأة من أحد، كنت راضياً كل الرّضا عن مكاني في قسم الأرشيف الذي يسمّونه "المنفى"، وكنت بعيداً عن مشاكسة العمال الذين يتصارعون بمبارزة مقيتة للحصول على منصب ما، وكثيراً ما يكون صراعاً غير مباشر، فيعمد كل واحد إلى التملّق

أكثر لأصحاب النفوذ والأيدي الطويلة والطائلة، وحين يتصارع اثنان يهرع كلّ منهما إلى نبش ماضي الآخر، وكان هذا الماضي منسياً ولا يمكن نبشه إلا عن طريق الأرشيف، فيسرع كل بدوره إلى التقرّب منّي حتى أصبح صديقاً غالياً لكليهما، لكنهما سرعان ما يعودان بخيبة كبيرة.

باختصار كان عالمي بهدوئه وأمنه ينقسم إلى قسمين: غرفة ضيّقة في قسم الأرشيف ومنزلي الجميل الآسر الذي يتكوّن من غرفتين تطلاّن على فسحة صغيرة زرعتها زوجتي بكل أنواع الورود والأعشاب وأشجار الزّينة، ومما شجّع زوجتي على الاهتمام بهذه الحديقة هو حبّ أبي وولعه القديم بالزراعة، فكثيراً ما كان -رحمه الله- يأسف على مجيئه من قريته البعيدة إلى المدينة، لذلك كان يهتم بالزراعة، وكم تمنّى لو أن هذه الفسحة أكبر مما هي عليه، كان يقضي نهاره في العناية بالدالية التي تتسلّق بدلال زاوية الغرفة الغربيّة لتصل إلى السطح وتخيّم هناك بشكل هندسي منتظم صممّه المرحوم بكل عناية، وفي الجهة الشرقية حيث المدخل الرئيسي للبيت كانت تكوّخ عريشة ياسمين وتمتدّ بشكل قوس نحو الداخل حوالي ثلاثة أمتار، كان بيتنا -باختصار- قصيراً فقيراً، هكذا كنت أسميّه فيضحك الوالد برضا وقناعة، ويمتلئ قلب الزوجة بالامتنان والحبور، كنت أدخل الدراجة التي باتت تتعبني جداً فلا يهدأ سعالي إلاّ بعد شرب كأس من الماء تقدّمه لي زوجتي الطيّبة التي تتخلّف عني كثيراً في التفكير، فأرتاح على كرسيّ قريب من شجرة الياسمين وأتذكّر أبي الذي زوّجني باكراً لكوني وحيده، حيث كانت أمنيته التي راودته كثيراً هي أن يرى أحفاده قبل أن يموت، لكنّ الله لم يحقّق له هذه الأمنية رغم محاولات كثيرة من أطباء وشيوخ وأولياء، كان الأطباء يجمعون على نتيجة واحدة هي أنني لا أنجب، أما الشيوخ فقد ابتهلوا إلى الله كثيراً، لكنه لم يستجب، والأولياء الذين تمرّغت بترابهم كثيراً ونمت بجوارهم كثيراً كانوا -على ما يبدو- في عوالم بعيدة فلم يشعروا بوجودي، كم كنت أتمنى لو أحقّق لأبي أمنيته ليرتاح في قبره، فلن أنسى أبداً نظرته الباردة الحزينة وهي تشتعل بالقهر قبل أن تنطفئ إلى الأبد.

هكذا كانت حياتي، هادئة للغاية، أستحضر الماضي فأراه جميلاً ساكناً، تعبره بعض من حالات الحزن تنبع من فقدان الأمل في الإنجاب إرضاء للأب من جهة، وإشباعاً لرغبة الاستمرار في حياة لا أتمنى أن ينتهي امتدادها الزمني عندي من جهة ثانية، لكنّني على كل حال رجل مؤمن أرضخ بهدوء لقدري، ولقد أنعم الله عليّ بزوجة تراني مركز استقرار كونها الضيّق، فكل ما يرضيني هو من واجبها، وكل ما يثير اضطرابي ليس من حقها، ومن جهتي فقد رضيت بقسمتي ورجوت الله في حالات السكينة الليليّة أن يكون رحيلنا معاً إلى حيث تشاء قوى السماء، لذلك أصبحت أرى في أيّ شيء يخلخل هذه الهدوء مبعث اضطراب وقلق وتعب، وخاصة إنني بلغت عقدي الخامس منذ سنتين، ولم يعد في العمر ما يستحق تلك الخلخلة وذلك الاضطراب، لذلك شعرت بالامتعاض حين طلب مني المدير الجديد الانتقال من الأرشيف إلى مكان سيختاره بنفسه، وإنه -كما يقول- يبني على جهودي آمالاً تنتقل بها الشركة إلى وضع أحسن، وراح يتقرب مني بطريقة مقرفة، فقد راح في الآونة الأخيرة يطلبني إلى مكتبه ليجلس معي ساعات طويلة، نتحدث بأمور العمل، وحين تحضر الشاي أو القهوة يقرّب كرسيّه مني ليلقّنني بالهمس أسراراً يرهقني سماعها، ثم تتشعّب الأحاديث فيتطرّق إلى وضعي العائليّ والماديّ، وهذا ما أصبح يزعجني، وكان المدير يبرّر ذلك بأنه يهتم بي كثيراً، وقد أرسله الله -حسب رأيه- لينقذني، وما أن أخرج من غرفة مكتبه حتى أتنفّس الصعداء وأتّجه إلى السماء قائلاً: (سبحانك يا رب.. أنا لم أطلب منك ذلك.. ولم أشكُ من شيء، فلماذا أرسلته..؟).

حاولت كثيراً إفهام هذا المدير أنني خلقت للعمل في الأرشيف فقط مبيناً له أن تلك الفترة الزمنيّة التي مرّت على وجودي في هذا القسم جعلت مني خبيراً في الأضابير، فيضحك باستهزاء، أعود فأقول إنني مرتاح في عملي فقد برمجت حياتي على وضعي هذا، وإن أيّ عمل سيوكل إلي سوف أكون غريباً عنه ولن أتعايش معه بسهولة، فيتهمني بقصر النظر وانعدام الطموح، فأنكس رأسي بيأس وأفكّر في الطموح الذي يتهمني المدير بانعدامه لديّ، فأرى المدير مصيباً، فعلاً أنا لا أملك هذه الميزة التي يتحلّى بها كافة زملائي، دائماً أرى في وجوههم نظرات مستنفرة ومتحفّزة

لالتهام الدنيا بما فيها، وحين أنظر إلى وجهي في المرآة أراه بارداً تماماً، عينان قصّر نظرهما ضيق قسم الأرشيف، ودماغ عطلّت الرطوبة ورائحة النفتالين تفكيره، ثم أجد العذر لنفسي، فأنا على وضعي الراهن أرى أنه لا جدوى من الطموح، يكفيني أن أضع رأسي على الوسادة بهدوء لأنام نوماً عميقاً وهادئاً، لا يعرف الكوابيس، أنعم بأحلام جميلة شفافة وحزينة أحياناً، فأفيق على دمعتين عصرتهما عيناي عند مرور خيال الأب الذي ترك فراغاً لا تملؤه الطموحات.

صرت أرى مشكلتي عصيّة على الحل، إذن.. إما أن أستسلم لرغبة المدير وإما أن أنسحب بهدوء عن طريق الاستقالة، هو يريد أن يزرع داخلي طموحاً لا أريده، وأنا عامل الأرشيف بمواجهة صاحب القرار، لا أدري كيف توصلت إلى إيجاد حالة عداء بيني وبينه سرعان ما

ترسخت هذه الحالة حتى بتّ أكرهه، صارت الساعات التي أقضيها في مكتبه تعادل عمراً في زنزانة، كان حين يتحرّك أمامي بمهابة يمثّل لي شبحاً يمنع عني رؤية الفضاء، يحدثني عن المستقبل الذي ينتظرني بعد أيام، ويبتسم بتفاؤل عجيب، وكأنه عقد عليّ آمالاً لا تنتهي، كأنّ سعادته ونجاحه في العمل مقترنان بقبولي عن طيب خاطر تنفيذ أوامره، فأرى وراء ابتسامته أنياب ذئب مستعدة للنّهش، ووراء كلامه المعسول وفناجين الشاي والقهوة التي أحتسيها على مضض نهاية سنوات جميلة، فأغمض عينيّ حتى لا أرى ذئباً يبتسم، وأصمّ أذنيّ حتى لا أسمع أجراس القلق.

أصبحت زوجتي في الآونة الأخيرة تشكو من ضيق في صدرها، ينتابها سعال حادّ وجاف، اضطرّت بسببه إلى التزام الفراش، هي لم تشأ ذلك لكن إصراري على راحتها أجبرها، كانت تحاول النهوض أحياناً لإعداد الطعام أو الشاي، لكنها سرعان ما تتراجع عن محاولتها حين تقرا نظراتي اللائمة والمحذّرة، فتستسلم لرغبتي التي كانت تنفيذاً لأوامر الطبيب الذي أوصاها بالراحة التامّة، والتقيّد بمواعيد الجرعات الدوائية التي كانت تضايقها كثيراً، كانت تتناول دواءها على مضض بسبب إصراري الذي بدّد آراءها عن المرض والطبّ والحكمة الإلهيّة، كان الدواء يريحها جداً بفعل المادة المنومّة، فبعد كل جرعة تستغرق في نوم عميق يمتدّ ساعات طويلة، كنت أضطرّ أثناءها إلى البقاء في البيت فكان لا بد من طلب إجازة اضطرارية وافق عليها المدير دون تفكير أو نقاش، كما طلب مني عدم الرجوع إلى العمل حتى تشفى زوجتي تماماً، وعرض عليّ خدمات كثيرة رفضتها كلها مما أشعره بخيبة أمل اضطرته إلى إعادة حساباته من جديد.

كان مرض الزوجة قد ترك جرحاً عميقاً شعرت معه بالوحدة، ولم أكن قد جرّبتها من قبل، فأحسست بحزن وغربة قاتلين، ساعات طويلة أقضيها وحيداً قرب السرير، أروح وأجيء فأسمع وقع خطواتي كأنها دقات طبول أو قرع نواقيس منبئة بخطر قادم، كنت أسمع تصاعد أنفاسي كأنها حمحمات خيول تعبة، وحين تفيق الزوجة أشعر بسعادة لا توصف أنظر إلى وجهها فأراه بستان كرز أدركه الخريف، أقترب منه وألثم جبيناً بارداً، فتفتح عينيها وترمقني بنظرة سمحة، تتبعها ابتسامة تومض كشعاع انفلت من شمس تتمطّر خلف جبال قصيّة، فتنزاح كآبتي وأمتلئ بالفرح، أتكئ على وسادة قربها وتأخذنا أحاديث دافئة تنسيني همّ الغربة المنتظرة بعد جرعة الدواء التالية، وهمّ توارد الأفكار المشتتة حول العمل والمدير الجديد المليء بالطموحات.

مرّ أسبوعان على المرض، انتصرت الزوجة خلالهما عليه بمساعدة عطفي وحناني وحرصي التام على رعايتها، فبدأت صحّتها بالتحسّن، لكن فترة المرض تلك ولدّت لديّ شعوراً بالتقصير تجاه زوجتي وتجاه نفسي، رحت أتساءل: لماذا لا أستقيل وأقضي بقيّة عمري قرب الزوجة التي ربما عاودها المرض مرّة أخرى..؟ كما رحت أتساءل: ماذا أفعل لو رحلت الزوجة دون عودة..؟ كانت تزورني هذه الأفكار السوداوية والتساؤلات المعكرة في فترة نوم الزوجة، كانت كل الأشياء في البيت تطالبني بالاستقالة: الزوجة والغرفة الخالية والدالية وعريشة الياسمين والأزهار التي أعتني بها بدلاً عن زوجتي المريضة، حتى صورة أبي ونظرته الباردة تلومني على مغارة البيت، حتى

جسدي الذي أنهكه مرض الزوجة المفاجئ طالبني بحقه في الراحة، نوبات الربو والصدر المتعب والدراجة العجوز وحوش الحديقة المرتفع.. كل شيء.. كل شيء يطالبني بالاستقالة، لذلك أعددت قراري الأخير وابتسمت، فانفلشت

الأشياء بزغرودة صاخبة.

في الشركة، استقبلني المدير بترحاب غير عادي، فقد شدّ على يدي وهنأني بشفاء زوجتي، ووعدني بزيارة إلى البيت أيضاً، ثم طلب لي القهوة وقرّب كرسيّه مني وراح يحدثني بصوت منخفض عن مستودعات الشركة والأبواب التي طلب تغيير أقفالها، كما تطرّق إلى زميلي أمين المستودعات الذي لا يثق به المدير لأنه أثبت عليه جريمة الاختلاس ووعدني بإحالته إلى السلطات المختصة للتحقيق معه، ثم نهض ومشى صوب طاولته الفخمة، فتح أحد أدراجها وأخرج ورقة ممهورة بخاتم الشركة وقدّمها لي قائلاً:

-نظراً لأمانتك وتفانيك في خدمة الشركة فقد قرّرنا تعيينك أميناً جديداً للمستودعات، وهذا ما وعدتك به، وإني واثق من نجاحك في عملك الجديد.

تناولت الورقة ووضعتها جانباً دون أن أقرأها، ثم مددت يدي إلى جيب سترتي وأخرجت ورقة دوّنت عليها قراري الأخير وقدمتها له قائلاً:

-نظراً للإرهاق والتعب الذي أعانيه، ونظراً لما يتطلبه عمل أمين المستودعات من نشاط وحيوية وطموح، وهذه صفات لا أحملها، لذلك آسف على تقديم استقالتي وأرجو التكرّم بقبولها.

تراجع إلى الوراء بحركة انفعاليّة، فقد فوجئ تماماً وأحسّ بخزي جَرَحَه وأبطل كل ما بناه وخطّط إليه، لذلك قال بهدوء مليء بالغضب:

-يا لك من غبيّ.

□□□

قراءات ... قراءات ... قراءات

ù ÜŰ'ƏÃyNÜÊbıç
Ljŭ – ÜÜŽi
..5NÜ TjÖÃÜÜBZ

إن الثورات في تاريخ الأدب، هي بشكل ثابت وقطعيّ، ثورات في الشكل الأدبي، ولذلك فهي إعادة حتمية وضرورية أيضاً في تشكّل التقاليد الأدبية، أي.. أن النقد وبكل قوامه وروافده، يتمتع بشكل كامل وكلي بخصائص العلم، أي أن الأدلة النقدية تتم بطريقة علمية ومعروفة دون الرجوع إلى المستقبل، واستشراف العلائق التي قد يكون لها تأثيرات فاعلة في عملية الصياغة، والسبك، وما إلى هنالك من أساسيات لكي يكون لها أطر نقدية معلومة وجاهزة سلفاً، بهذا المحتوى البسيط فيما يطرحه الناقد المغربي-سعيد يقطين- في كتابه تحليل الخطاب الروائي.. الزمن- السرد- التبئير- ليؤكد بطريقة قاطعة على المفهوم النقدي للأدب وتحديداً الرواية، وعلى الخصائص البنائية المحكمة والتقليدية. فكل عمل أدبي لديه.. هو أصلاً حالة افتراضية.. وهذا الافتراض عليه يتكون الطرف النقدي.. وبالتالي

(هو افتراض ما).... أي أنه يطرح هذا الافتراض بالتماسك الكامل في العمل وفي أي شيء يخص هذا العمل، بدءاً من الكلمة الأولى في النص، ونهاية بالكلمة الأخيرة في النص.. وهو إذن بهذا الافتراض يثبت مفهوم الشكل على مفهوم النص، دون إعادة الصياغة الكلية للنص.. بمعنى أن أكثرية(الرؤيا) تنبع من الشكل لا من معالجة التصوير.. أو كما يقول: النقد كعلم من العلوم، مفهوم كليّ، والأدب كموضوع للعلم.. هو في حدود معرفتنا، أي أنه مصدر لا ينضب للاكتشافات النقدية الجديدة، لأنه بذلك سيظل في هذه الحدود، حتى لو توقفت كتابة أعمال جديدة خلاّقة وخارقة، وهذا ما ينبئ لدى العمل الأدبي بطريقة جديدة في استبيان المفهوم العام(للعمل) لأنه على الناقد أن لا يطلب أو أن لا يجيب في الرواية مثلاً.. ما هو أكثر مما قدمه الروائي، أو أراد أن يضع تصورات في روايته. صحيح أن هذا الافتراض يحمل بساطة في المعنى، إلا أنه يمضي أي-يقطين- في اكتشافات أكثر عمومية والتصاقاً لهذا العمل، لينتهي بمقولة تثبت أن منظومة المعرفي للنص، هي منظومة واضحة كل الوضوح.. إلى أن يتم هذا الاكتشاف الذي تحدثنا عنه.. فالمقولة الخطرة التي تعني: أن العلم يظل جنيناً داخل جسم آخر، ولا يظل أو يولد بشكل مستقل، وهذا يعني، أن كل العلوم التجريبية في هذا العالم، إنما جاءت من فلسفة الطبيعة، حتى علم الاجتماع وفلسفة الأخلاق. وهنا يترتب على الرأي النقدي أعباء كثيرة جداً ليكون هو ضمن إطار التكسير لحالة النص. وإذن، فالنقد هو محاولة تمهيدية هدفها التحليل البنيويّ للعمل الفني، والثاني، هو أن هناك نوازع افتراضية موضوعة سلفاً(هو) (النقد).

إن النقد كموضوع، عليه أن يكون في حدود الفهم، طبعاً ليس الفهم المسطح الأفقيّ، وإنما يكون ذلك الاستقراء في طريقة التحليل.. أو الربط بين المعطيات التي تجمعها من خلال رؤية النماذج الكبيرة الموجودة في النص، أو من خلال تقديم الاستدلال من خلال النتائج المترتبة علينا من خلال تفاعلنا مع النص، وبالتالي: يكون للنص وحدة دلالية ذات بعدين أساسيين(النص/ والمتلقي) ووحدة أخرى، تصحيح الفجوة العالقة بين النص؛ وبين رؤية العمل الفني.. من خلال تصحيح المتاهات التي قد تكون عالقة في كلّ من الاثنين.

لأن وحدة العمل الفني وخاصة في(الرواية) (الآن) لا تنتج عن إرادة المبدع غير المشروطة، بل العمل الفني ذاته.. لأنه(له) أشكال متعددة... أي أن الفنان الروائي، في حدود المعرفة-النص- يكون التنقيح قد أخذ مكانة ممتازة بالرجوع إلى إعادة أشياء ما في عملية وتوليد خاصية(الصفة) في إخراج العمل بشكله الأخير، والتي قد تكون في رؤية(الروائي) الفنان.. نظرة صحيحة بعد ذلك؟.. من خلالها نستطيع فهم الجنس الأدبي، وما ترتب عليه من رؤى نصية أخرى تبحث عن مضامين جوهرية حساسة، كالعلاقة الاجتماعية والبنى الثقافية التحتية، والتكوين الاقتصادي... أي أننا بحاجة إلى معرفة شبه كلية.. أي أننا بطريقة أخرى، نعرف السبب الماديّ للعمل الفني، وهو بالتالي، الذي يقودنا إلى التاريخ الأدبي.

هنا نكون قد عرفنا كثيراً عن معظم أنواع الثقافة النقدية، وأيضاً يقودنا إلى النتيجة التالية: النقد لا يمكن أن يكون نظامياً وفاعلاً إلاّ إذا وجدت فيه صفة الأدب في(العمل) تمكنه من أن يكون على درجة عالية من السرية.. لأن نظام الكلمات يوازي تماماً، نظام الطبيعة في العلوم الطبيعية، والنقد بطبيعته لا يكون عبارة عن صنف موحد في النقد أو من النقد.. بل جزءاً من شكل كليّ.. هو العمل الفني زائد العمل النقدي، فالتاريخ الأدبي الكليّ، يتحرك بشكل مطرد.. من البدائي إلى المثقف جداً.. وهنا تنحصر بالماحة حقيقية رؤية الأدب ككتلة من البنى المحصورة نسبياً، والبسيطة التي يمكن دراستها في الثقافة البسيطة.

ينتقل الناقد-سعيد يقطين- بالتحليل للخطاب الروائي إلى القصة القصيرة والاستبدال والأسطورة، فيعرف كل هذه الأقانيم على الشكل الذي يوازي مفهوم العديد من مجالات الفكر المعاصر؛(انثروبولوجيا علم النفس- دين- دين مقارن- علم اجتماع) وكل هذه الدلالات معومة(نقدياً) في أيامنا هذه، وعندما يكون السؤال التالي: أي مفهوم يطرحه سعيد يقطين بطريقة أخرى ومهذبة.. هو لماذا هذا الاصطلاح في النقد الأدبي؟.. أي مفهوم(الأسطورة) وما بينها، يقول: قسمان من الأعمال الأدبية يمكن تسمية الواحد منها بالقسم القصصي، والآخر بالقسم المعتمد على فكرة رئيسية مطولة.. الأول ويشمل الأعمال الأدبية ذات الشخصية الداخلية مثل الرواية.. المسرح، والشعر القصصي، والحكاية الشعبية؛ وكل ما يرى، وهذا ما يجعل المعالجة القصوى للناقد في التوضيح لفكرته النقدية.. لأنه من الطبيعي أن يجسّد هذا النمط، وإن يتجاهل حركة النص في ماهيته للزمن، ليتأكد من نفسه بأن هذا العمل الذي يطرحه الناقد، إنما هو نموذج كامل من الكلمات المتراصة تعطي بعض الشيء،.. أو لنقل: الإضاءة التي توجد- كسر الجيم- الأجزاء كلها في النص، ولذلك يكون عندها قد أثبتت مقولة النقد القديمة والحالية في الاقتناع والاستمرار، في هذا الذي يلزم النقد بما يكون في النص الذي يتحول بعدئذ، إلى حالة مكانية عادية وبالاستمرار الفني لتلك المقولة.

في هذه العلاقة، بين السردية النصية، وبين العمل الإبداعي(يتكون الكثير من الأعمال) هي بالأصل مشتقة من الزمن البدائي، أو لنقل(ما يشبه الأسطورة) أي أن هناك علاقة بين الميثولوجي: وبين الإبداعي

وهي علاقة محصورة تماماً بعلاقات متناظرة متتالية كبنية كلية في تحديد المعتقدات العامة لمجتمع قوامه(أمّ العلاقات الدينية) إلى جانب التقاليد التاريخية والتكامل الكوني. وهنا-يعتقد الناقد يقطين- أن الرواية أصبحت سيدة حقيقية لنهاية الأشكال الإبداعية، لا الافتراضات النابعة من مجموعة الخلق، وهنا أيضاً يوضح الناقد، ماهية العلاقة مع البدائية يقول: في وجود ضخم من الرواية الخالقة لكل الأشكال... من ملحمة، وموسوعة، ومجتمع، وفانتازيا، هناك استمالة الكثير من الرواة العظام، يعني وجود رواة يعتقدون بل يعتبرون الملاحم صالحة كرواية. لأن التجربة الإبداعية للرواية وصنع رواية جديدة هي التي تكون مدركة- كسر الراء- لاستمراريتها، وقدرتها على التحرك في الزمن، وعندما تصبح هذه التجربة في علاقة واحدة وموجودة.. أي أكثر من الصور المجازية الحسية والتشخيص المقنع.. وهذا يعني، أن الإنتاج الروائي هو ذلك التعرف المستمر والشعوري بإعادة الإنتاج الكامل للحياة بشكل مركز وحيويّ في أي عمل يطرحه النص الروائي.

وهذا ما يجعل النقد الواقعي: هو فن مزج الحياة(الأدب) والكلمات بالأشياء، لأنه يعطينا جذباً نحو خلق عمل أدبي مستقلّ يتمتع بالنقاء الذاتي: بمعزل عن الأسطورة التي هي بعيدة كل البعد عن البنية الأدبية المشوهة. وعلى هذا الأساس فإن عالم الكلمات ليس مستقلاً ذاتياً أو مكتفياً بذاته رغم كل

شيء، وهذا ما يجعلنا نعترف بأن العمل الإبداعي وخاصة في الرواية... هو ما فوق الأسطورة بقليل.

إذن وقبل كل شيء أيضاً، وقبل الدخول في معترك النقاش، ومدى نجاعة الأجوبة، أقول وبشيء من التوجس والحيرة والاضطراب.. هل الرواية شكل أدبي جديد؟ إن التعرف والتطرق إلى أجوبة على هذا السؤال كان قد طرحه منذ فترة طويلة- جورج لوكاش- حين قال: الرواية منظومة برجوازية(بالتأكيد)، ويعني لوكاش بهذا التعريف، إن الطبقة هي التي تنتج رواية موازية لها، وإن المجتمع لا غنى له عن هذه الأعمال التي توازي حقيقة تلك الطبقات، لأن المصادفة لا يمكن أن تفترض على أنها هي العلاقات الصحيحة التي تمهد السبيل لخطوات البحث التي تمثل الحاجات الأساسية لتعريف خصائص العمل الروائي، ومن ثمة تحليل(الداخلي) الذي يعلي ذلك العنصر- الخطاب.

إن سعيد يقطين- في كتابه تحليل الخطاب الروائي... يضع القارئ دائماً في صيغة المتهم، وهي صيغة فضفاضة لسببين، أولهما: إن الرواية مادة إبداعية جديدة حتى على الصعيد العالمي، يعني أن الواقع الذي يعيشه الفرد، هو أكبر من الواقع الذي يعيشه الفرد ذاته. أما السبب الثاني: فهناك تصورات معرفية نقدية وجدت بل جاءت لتعطي صياغات تحليلية، تمكن المتلقي، من فهم هذا النوع(وهو في الوقت نفسه) أيضاً يشعره بدونيته المعرفية، والمتراكمة على ما يشبه الأسطورة حسبما يؤكد ذلك- نورثرا بفراي- هذان السببان يؤكدان تماماً، أن الرواية هي-فن طبقي- حديث- وليست لها علاقة بالتاريخ. لقد بدأ الناقد المغربي-سعيد يقطين- في بداية كتابه بتفكيك الآراء التي يمكن أن تواجه الخطاب الروائي، ويعني أن شكل الخطاب هو منحى بنيوي، وذو دلالة ومواجهة بنفس الوقت.. وهنا يمثل الكتاب الافتراض الذي يعني اكتشاف الحقيقة عن طريق الحواس.. أي أن الوجودي(بمعناه السارتري) يعود إلى حقيقة الروائي وبعالمه الخارجي.. طبعاً من خلال خبرته التي تؤكد له الشروع بالعمل.

إن الخطاب الروائي الآن وبشكل معاصر جداً.. يعتمد على الملفوظية.. لا على الصورة، أو البنية التحتية للدلالة، حيث الملفوظة هي التي تكون(الأورجازم البعيد) انطلاقاً من تحديد نوع ودراية، وخبرة الملفوظ في النسق الروائي.. والناقد يقطين يعطي ملاحظات يعتبرها هامة لهذا النوع من السياق.

1- الخطاب يفترض أن يكون بواسطة اللفظة

2- الخطاب يجب أن يكون عملية مستمرة(من خلال تعايشه مع الزمن)؟

3- التتابع- التصاعدي- باتجاه هدف ما(البنى الدلالية للرواية).

إن مفهوم الخصوصية العامة للرواية، هو مفهوم بالغ الأهمية والعمومية على السواء.. إلاّ أن الخطورة، في الشرح، لأن الشرح الدلالي لرواية يكون ضمن حدود الإمكان، ويجب أن يرسّخ العلاقة بين واقعية المشهد الروائي، وبين الجوانب المحددة التقنية للسرد الروائي، لأن هناك أي في العمل: جانب مهم جداً، هو تصوير الداخلي للرواية أي الشخصية وما يحيط بها، لأن العلاقة في العمل الروائي تتميز عن غيرها من الأشكال الأدبية الأخرى بمقدار ضخم من الاهتمام الذي تعطيه الشخصية الروائية- المؤلف) وتقديم الشخصيات الجوانية بشكل تفصيليّ يصل إلى حدود المفهوم المعرفي للمتلقي سواء بسواء.

إن-سعيد يقطين- قد اهتم بالنماذج القديمة للتحليل(اللسانيات- البنيوية- التفكيك-) كما سبق وأبرز فيها الاتجاهات والتجارب للدلالة على المشاكل التي اعترضت التركيبة الفنية للعمل الروائي.

أقول أهتم بالنماذج القديمة، لأن هذه المفاهيم الآن هي التي تصطدم بها مجموعة العناصر الفاعلة التي هي(نحن) قد تبدلت صياغاتها عند كتابة العمل: وبالتالي: فإن النقد المبني هو أقرب ما يكون لهذه الصياغات.. لكن؟ لابد من الوقوف برهة قصيرة أمام الخطاب(باعتباره) (المزمور) الداخلي للتطبيق العملاني بين(الدال) العمل الروائي وبين المتلقي الذي هو دفتي العمل بأن.

إن مقولة(رضى المرء بشكل مؤقت عما يفعل) تبدو إلى حد ما، مناسبة لتلك السمة التي أخذت تهتم بالقراءة، واستهوت تلك الصيغة التي تمثلنا كشريحة للقراءة.

وهذه الحالة قد انسحبت تماماً على حقيقة الخطاب الروائي ودراسته وتحليله لأن تعلق الفرد بالمصلحة المادية تعلقاً عقلانياً قد جعل الالتزام قليلاً بالروابط الفنية الروائية(القراءات) وبالتالي صارت الأفراد على قدر المساواة بالتماثل لكل أو بكل الحيوات التي تضع المعارف بشكلها الواقعي، وبشكلها المعرفي وبشكلها المواجه للنقاشات على صعيد الاختلاف والتلاقي.

إن-يقطين- يداور البنى النصية الروائية كدلالة، وكقيمة، من خلال الاعتماد على الطروحات الوافدة.. مثلاً، التداول اللسنيّ ومفهومية البرهان.. والخطاب، والخطابات ويعني أنه يعطي استعمال الخطاب كمقابل للحوار وهو ما يوازي المفهوم الحديث الآن(اللسانيات) واهتمام الناقد بالخطاب الفرنسي: الذي هو خارج اللساني، ثم إن التوليد الذي يتعارض مع تحليل الخطاب، وتحليل الجمل الداخلة في العمل، وهو ما يعارض التوليدي في مفهومه للنص، وأنه يدور أو يعادل أنحاء الخطاب.

ثم في تحليله للخطاب الروائي؛ يقول: عن التطور التقليدي في نقده للعمل الروائي: أنه سيتحدث عن الخطاب السردي بدل الحديث عن الخطاب الروائي وتحديث النص الروائي(كخطاب) كما تقدم.

وإنه أي الناقد يقطين: يعتبر أن كل الذين اشتغلوا على الحكي: قد لجأوا إلى تمييزات داخل كل عمل مكاني وإن الخلافات بين هؤلاء، إنما كانت ضمن شكلين اثنين وآخر هامشي(خارج القوس). والتحديد الشكلاني الروسي والذي انصبّ نقدهم على السجال والآراء القديمة والنزوع الوضعي في النقد واهتمامهم بالنزعة المادية المعاصرة.. أي من خلال اعتمادهم على اللسانيات وتمخضت هذه العلاقة على:

أ- إقامة التقابل بين اللغة اليومية واللغة الشعرية

ب- مفهوم النسق ومفهوم الوظيفة

ج- الشعر وإدراك التوصل من خلاله إلى أشياء متميزة في الخطاب

د- بمجموع العناصر السابقة يمكن إقامة تصور جديد لتطور الأشكال بشكل تاريخي.

إن هذه الملاحظات يمكن أن تجرنا جميعاً إلى دور الشكلانية في هذا الصدد: وانصهارها مع الزمن والاهتمام الخارجي على حساب الداخلي. إن عدم إمكانية صياغة أي رغبة لا تمت بصلة إلى المجتمع، يمكن أن يكون لها صفة تآمرية على قوى الطبيعة، وهي ما تؤكده إمكانية الأسطورة، والتي انتقلت من الطبيعة كما مرّ وهنا لابد من الدراسة المعمقة للسلطة الفردية والتي تتناول علاقة المجتمع والاهتمام بما حوله، والتغيرات التي يمكن أن تطرأ عليه بسبب أو بغير سبب. إن الكتاب هو دراسة موسعة بالمفهوم(الآن) الذي يعني الموازاة العملية للناقد كناقد، وللمتلقي كقارئ. أما الروائي في هذا الواقع فإنه يبقى داخل الرواية-النص من جهة- وخارج النص من جهة ثانية- أي أنه يقابل بالموازاة المتلقي أو النص في آن واحد.

إن الزمن في زمن الخطاب الروائي.. يطرح هذه الإشكالات التي طرحها الناقد يقطين وهو إذ وفق بشكل مباشر وتوليد الأسس الراهنة اليوم؛ حيث نرى إشكالات مسطحة للطروحات التي تتم اليوم في الرؤى النقدية، وفي الكتابات(بشكل انطباعي) التي لم تقدم أي منهج للدراسة أو لطريق يحتذى وإن التحليلات التي قدمها يقطين لروايات عربية.. مع التحفظات على انتقاء الأنموذج الروائي كمدخل لدراسته.. تحليل الخطاب الروائي(الزمن- السرد- التبئير) لأن هناك ما هو أهم من هذه الأعمال... طبعاً دون التقليل من الجهد المبذول وفي إسقاط النهج الحديث في النقد الحديث.

عبد النور الهنداوي

❑

الذي لا يحتاج ما يوجد ذلك الوجود إلى مادة وموضوع أصلاً، وهي الأشياء المفارقة التي هي في جواهرها عقول ومعقولات، وعند كرة القمر تنتهي الأجسام السماوية". وهكذا يتحصل لدى الفارابي، أحد عشر عقلاً، بما

فيها العقل الأول" -30- وهكذا تكون العقول الفائضة هي عشرة، والعاشر هو "العقل الفعال الموكل المباشر بعالم الكون والفساد. حيث يفيض فتتشكل الهيولي أو المادة المشتركة، لتبدأ من ثم عملية فيض جديدة فحواها الاختلاط، اختلاط العناصر، وليس التعقل، كما لاحظنا في عملية الفيض الأولى، أي أن ثمة فيضاً هابطاً يبدأ بالأول، وينتهي بالعقل الفعال، وفحواه التعقل، وثمة فيض صاعد يبدأ بالمادة المشتركة، وينتهي بالإنسان، وفحواه الاختلاط" -31- والإنسان هو "صلة الوصل بين حركتي الفيض الصاعدة والهابطة. حيث يتمكن بقوته الناطقة، من الاتصال بالعقل الفعال، غير أنه لا يمكنه ذلك، إلا إذا تخلص من ماديته، بأن يكون عقلاً بالفعل. والتخلص من المادية لا يعني بالضرورة بمفارقة النفس بسجن الجسد، كما عند أفلوطين، بل قد يعني التخلص من الشهوات التي تقيد عقل الإنسان أو تمنعه من التفتح العقلي، بحيث يعيش منفعلاً لا فاعلاً" - 32- وهذا لا يمكن تحقيقه إلا للنوعين من البشر "الأنبياء والفلاسفة حيث يتصل الأنبياء بالعقل الفعال من خلال القوة المتخيلة، على حين يتصل به الفلاسفة من خلال العقل المنفعل" - 34- وعلى أساس هذه المعرفة أنشأ الفارابي مدينته الفاضلة، ودعا إليها لتكون مدينة العقل، وصلة الوصل بين الأرضي والسماوي، فالمدينة الفاضلة هي "المدينة الوحيدة اللائقة بالقطب الأرضي الذي هو الإنسان، أي أن تحقيق المدينة الفاضلة في الأرض يعني أولاً، تكامل الوجودين العقلي والمادي، ويعني ثانياً تحقيق الكمال الإنساني، وهذا لا يتم إلا بتكامل الوجود الاجتماعي الذي هو الحاضن الطبيعي للإنسان، بحيث يكون كل تصرف اجتماعي أو فردي يصب في ذلك التكامل الاجتماعي، وفي هذا تكمن الوظيفة الايديولوجية لنظرية الفيض الفارابية" -35- وهذا ما يميز الفارابي عن سابقيه أو الذين جاؤوا بعده حيث رأى أن مدينة الله قابلة للتحقيق على الأرض إذا استخدم الإنسان عقله لبنائها، مما ألهم إخوان الصفا بعد ذلك للدعوة إلى مشروعهم الحضاري السياسي القائم على الإمامة، ويجب ألا ننسى أن المشروع الإسلامي أصلاً كان دعوة لإقامة مجتمع الإيمان ودولة الإيمان على أساس العقيدة، وإن مشروعية الدولة في الشرق الإسلامي ستظل مرتبطة بقربها أو بعدها عن العقيدة الدينية، وهكذا فإننا في إطار نظرية الفيض سنظل نواجه فلاسفة ومفكرين اختلفوا حول عدد الفيوضات وصولاً إلى الإنسان الذي أجمعوا على أنه الوحيد المؤهل ليكون صلة الوصل بين الوجود الفائض عن الله، ومفيض الوجود المبدع، وظل التنازع في تحقيق هذه الصلة بين داع إلى الخلاص الفردي، وقائل بالخلاص الاجتماعي أو بالاثنين معاً، ومن المهم الإشارة إلى أن نظرية الفيض الإسلامية بشكل عام لم تر في المادة الشر الذي رآه أفلوطين والصابئة، ولهذا كانت النظرية الإسلامية حاسمة في موقفها من الإنسان بدعوته للتنعم بخيرات الوجود المادية دون تفريط، ودعوته للتعالي على المادي في جسده للانطلاق بروحه، وتفاؤلها بمصيره ودعوته لهذا التفاؤل، ولنا سؤال حول مدى صحة التحديدات والأحكام التي نطلقها لتحديد ما هو شرقي وغربي في فكرنا العربي، فهل نحن على حق عندما نضم أفكار الصابئة إلى الفكر الشرقي، ولا نفعل الشيء نفسه مع الفكر التوراتي والمسيحي مع أنهما نشأا في الأرض العربية، وحضارتنا هي من هذا المزيج الذي مازلنا نختلف ونتفق لنأخذ أفضل ما فيه من روعة وإبداع الأجداد، ونحن نقف أمام أهرامات مصر الشامخة وحدائق بابل المعلقة، وكفاح هانيبعل في قرطاجنة في وجه الغزو الروماني، وآلاف المراكب السابحة في البحر حاملة اللون القرمزي الفينيقي إلى العالم، وموسى عليه السلام المكافح في وجه الظلم، الهارب إلى فلسطين الأرض الأكثر تسامحاً، وعيسى عليه السلام الساخط على عبادة العابدين، والداعي إلى الصعود الروحي للإنسان، ثم ثقافة الشعر والمعلقات والوفاء والشجاعة والسخاء، أليست

جميعاً فيضاً؟ هذه الحقائق وكلمات من أرواح الأجداد وجذوة في أحلام ماضية قديمة تحيا بنا، إن من واجبنا ومن حقنا أن نفخر ببصمات النبوة الناشئة في أرضنا بغض النظر عن الاستعمار الذي ادعى ومازال يدعي أن حقوقه الدينية تبرر له حقوقه الاحتلالية الاستعمارية زوراً وبهتاناً، فأمتنا هي كل هذا المزيج، وأمتنا أعطت لثلاثة أرباع العالم عقائده الدينية، وإن كان الحصاد في الغرب غربياً وفي الشرق شرقياً فالحقيقة هي إننا أصحاب هذه البذور وغارسوها في ضمير العالم وروحه، هذا العالم الذي مازال بحاجة لهذه البذور كلما غاص أكثر في جحيم المادية، وهذا بعض الفيض الذي سيتصاعد عبر تاريخنا ليصعد بالإنسان والذي سنراه عند ابن سينا، والسهروردي، وصولاً إلى ابن عربي الذي سيلقبه معاصروه بسلطان العارفين، وبحر الحقائق، حيث ستكتمل النظرية على يديه، ولأهمية ابن عربي وخصوصيته سنتوقف قليلاً في هذا الملخص عنده.

تصحيح نظرية الفيض:

لقد كتب ابن عربي أعظم ملحمة في المعرفة الإنسانية في مجلداته الأربعة "الفتوحات المكية" التي حوت خلاصة تفكيره. وهذا العمل المكتوب بروح الشعر، اعتمد صاحبه في كل ما كتبه على الرؤية الاشراقية للنور المحمدي في قلب ابن عربي، فالفتوحات هي رؤية إشراقية لنور النبوة، وقد شربها ابن عربي من دنان الحروف العربية نوراً وأخرجها لنا في كؤوس الكلام معرفة معجزة تحير الألباب، ولكن قلة هم الذين فهموا هذا الكتاب، لهذا ظل تأثير الكتاب محدوداً من حيث الفهم مع أن ابن عربي نال إعجاب معاصريه ومن جاء بعدهم، وظل ابن عربي في دائرة العارفين به هو سلطانهم وسيظل كذلك بدون منازع، لقد استخدم ابن عربي كل ما توصلت إليه العلوم في عصره لدعوة الإنسان إلى الأخذ بزمام مصيره لكونه خليفة الله المسؤول في الأرض "فالإنسان الحادث الأزلي والنشء الدائم الأبدي، والكلمة الفاصلة الجامعة، قيام العالم بوجوده، فهو من العالم كفص الخاتم من الخاتم، وهو محل النقش.. وسماه الحق خليفة من أجل هذا" - 62- هذه هي مكانة الإنسان عند ابن عربي إن أدى ما عليه، ولهذا خلق، ورغم إن ابن عربي بلغت شهرته الآفاق، وكان الإعجاب والتبرك به في حياته وبعد وفاته، وضريحه في دمشق لا يخلو من الزائرين، إلا أن أفكاره ظلت غذاء خاصاً بالمتصوفة الذين لم يرتفع إلا القليل منهم إلى المستوى الذي أراد به ابن عربي أن يرتفع في معرفة الإنسان إلى نبوة الإيمان وحكمة الفلسفة، وظل المؤمنون الكلاسيكيون يصطدمون بأنواره الباهرة فيهربون منها إلى إيمانهم التقليدي السهل، وظل الفلاسفة يبتعدون عنه غالباً لأن تجربته المستعصية على الإشراق بدون سلوك طريق الشريعة الإسلامية غير مفهومة عندهم، وكانت مستجدات العقل عندهم أحرى بالاهتمام وأفضل، وهكذا ربما لأن ابن عربي العظيم تقدم عن زمنه كثيراً تأخر عنه الناس، وكما يقول د. سعد "كان ابن عربي بنظريته في الفيض" يؤسس لمشروع حضاري، محوره الإنسان الكامل، وغايته السعادة البشرية المبنية أساساً على الكمال في الإنسان الفرد، في علاقته بالحق من جهة، وبالمجتمع من جهة أخرى، وفي هذا يكمن الجانب الايديولوجي الذي وإن بدا فردي الطابع، يقوم على احترام الإنسان بصرف النظر عن معبوده ومعتقده" - 63- ولعل خير ما يستدل به على عقيدة ابن عربي الإنسانية، والتي تستمد أصولها من تسامح الإسلام، واعترافه بحق الناس بالتعبير عن معتقداتهم هو قوله في ديوانه ترجمان الأشواق:

لقد كنت قبل اليوم أنكر صاحبي ... إذا لم يكن ديني إلى دينه داني

لقد صار قلبي قابلاً كل صورة ... فمرعى لغزلان ودير لرهبان

وبيت لأوثان وكعبة طائفٍ ... وألواح توراة ومصحف قرآن

أدين بدين الحب أنى توجهت ... ركائبه فالحب ديني وإيماني

هكذا رأى ابن عربي الإنسان الكامل، حيث لابد له أن يكون مرآة لرحمة الله التي وسعت كل شيء، وطاعة لأمر النبي عليه السلام الذي أمر فقال "تخلقوا بأخلاق الله". فالتسامح هو دواء الإنسانية الشافي لبناء نفسها وليس التعصب، التعارف هو المطلوب، الاعتراف بحقوق كل البشر في العيش بسلام، والتعاون لبناء المجتمع الإنساني المعافى، ولعلنا في عصرنا أقدر على تحقيق هذا الهدف، لأن حضارتنا المعاصرة قادرة على تأمين حاجات كل البشر الضرورية فيما لو استبدلت نصف ما تنفقه على الأسلحة في إنتاج الغذاء والكساء والمسكن والدواء للمحتاجين، ولعلنا في عصر انتشار الأسلحة المدمرة نحن أحوج ما نكون إلى أفكار ابن عربي وأمثاله لادراك المعنى العظيم الذي استنتجه من ظهور الإنسان واستخلافه في الأرض، فهو استخلاف تكريم وامتحان، وليس استخلاف غضب إلهي كما يظن البعض، لأن إبداع المبدع تركز وتجوهر وتحقق في خلق الإنسان، فهو المبدع الذي لا مثيل له والمعتنى به أزلاً ليكون الدليل على عظمة المبدع، وشاهد الإبداع الحق، المعترف بعظمة الخالق بمعرفة بعظمة المخلوقات وهو من جملتها، إنه اللوحة الناطقة الفن والموسيقى والشعر والإبداع واستكشاف الفضاء، اللوحة الشاهدة والمشهودة لمن يشهد عظمة الإنسان، فيدرك عظمة الصانع، قلة هم الذين أدركوا ما أدركه ابن عربي من الإسلام ومن القرآن ومن كلام الرسول عليه السلام: "فلاطين.. اتخذ من المادة موقفاً أخلاقياً ناظراً إليها على أنها دنس

وسجن، وإذا كان الفارابي قد اتخذ منها موقفاً أنطولوجياً يحددها بأنها الأخس بالنسبة إلى المعقولات، وإذا كان الجميع قد اتفق على أن الفيض الإلهي يستنفذ نفسه عند العقل العاشر أو النفس، فإن الشيخ الأكبر ينظر إلى المسألة من زاوية عكسية تماماً، إنه يرى في نهاية الفيض وصولاً إلى الكمال، كمال الفيض، وليس إلى نقصه وتلاشيه، وقبل وصوله إلى الكمال يكون ناقصاً، ويزداد شيئاً فشيئاً في كل مرتبة يتوضع فيها، إن كمال الفيض هو أن يحدث منه الإنسان، مما يعني أن الانتقال من الروحي إلى المادي ليس اضمحلالاً ونقصاً بل هو ازدياد فيه وتكامل وكمال، وبهذا فقد تجاوز ابن عربي، بنظرية الفيض، كل ما قيل في نظرية الفيض من تحقير وابتذال للمادة، إذ المادة عند ابن عربي شرط لازب للكمال، في هذا الوجود الفائض عن الحق" - 62- وإذا كان قد طبع ابن عربي بطابعها التصوف الذي تلاه" -64- كما يقول د. سعد فهذا إنما يعود إلى صحة الحقائق التي تكلم عنها، وإحاطته بها، وحكمته في التعبير عنها، بجعلها شفافة غير قابلة للنضوب، وإن العوالم التي رآها واحتوتها الكلمات بدون أن تكشف عنها ستظل هدية ابن عربي الخاصة لأصحاب العقول الفذة التي تريد أن تسمو بروحها لرؤية خالقها وليس لكل عابر سبيل. فاللآلىء كما قال المسيح عليه السلام - لا تلقى بين أرجل الخنازير لأنها ستدوسها - إن ميزة الشيخ الأكبر تكمن في أنه حين خاض في بحر حقائق الوجود بواسطة النور المتدفق في الإنسان شرع لنا أن ننزل معه إلى هذا البحر، ودلنا على الوسيلة وهي العقل المهتدي بالنبوة، وصولاً إلى العقل المهدي الملهم بالمعرفة والحكمة، وبذلك يكون ابن عربي قد دلنا على الطريق للوصول إلى الخلاص الفردي الذي

لابد منه لتحقيق الخلاص الاجتماعي، ومع ابن عربي الذي لم نوفه حقه من التوضيح يختم الكاتب بحثه في نظرية الفيض، وينتقل بنا إلى مفهوم الكمال جوهراً في الفكر العربي الإسلامي، ولابد قبل هذا الانتقال من الإشارة إلى أن ابن عربي لم يقل بأن الفيض كان ناقصاً قبل ظهور الإنسان حسب تعبير د. سعد الذي لا نظن أنه قصد ذلك أيضاً بقوله "قبل وصوله إلى الكمال يكون ناقصاً" وإن أخطأ التعبير، لأن ابن عربي أكد دائماً، في كل كتبه التي وصلتنا بعضها والتي تربو على أربعمائة مؤلف حسب قول بعض الباحثين، أكد على تعدد الكمالات في الوجود بتجلي اسم أو أكثر من الأسماء الإلهية في كل ما ظهر، وما سيظهر، وإن كان الإنسان هو أكثر مظاهر الوجود كمالاً لقابليته لتجلي كافة الأسماء الإلهية فيه إن حاز على المعرفة، وقد كان ابن عربي يستشهد بموقف أبي يزيد البسطامي في مثل هذه الحالة حين سئل من أحد مريديه "ما هو اسم الله الأعظم" فأجابه "دلوني على اسم الله الأصغر لندلكم على الأعظم". فالأسماء والمخلوقات كلها عظيمة إلا الإنسان فإنه معد للكمال أزلاً من حيث التركيب والتكوين، إلا إنه قابل للتلوين والنقص من حيث السلوك.

في الكمال:

يتحدث الكاتب بألقه الذي رأيناه وهو يبحث في نظرية الفيض عن مفهوم الكمال والجمال عبر اطروحات نفس المفكرين مع بعض التوسيع، لتقديم خلاصة عن مفهوم الكمال والجمال في الفكر العربي - الإسلامي، فيستنتج بأن "الاتفاق العام على أن ثمة نوعين من الكمال: نوعاً مطلقاً ونوعاً مقيداً، لا يعني في نهاية المطاف إلا أن ثمة منهجاً عقلياً واحداً أو موحداً ينظم التفكير العربي - الإسلامي المتأثر بنظرية الفيض، بغض النظر عن درجة التأثر وطبيعته، وهو منهج عقلي ميتافيزيقي ينطلق مما هو روحاني لمحاكمة ما هو مادي ملموس، غير أن هذا المادي يتحول بدوره إلى وسيلة لمعرفة ما هو روحاني، وتحديد صفاته المميزة له" - 90- "ولهذا فإن المال في الصورة المجردة عن علائق المادة أكمل من الكمال في الصورة المتوضعة في المادة، أي أن صورنا - نحن البشر - في عالم المعقولات أكثر كمالاً منها في أجسامنا أو عالم المحسوسات، غير أن الكمال المطلق يرتبط بالحق أو الله" - 91- ومع أنه لا خلاف حول نسبة الكمال المطلق لله، فإننا نقف هنا إزاء مشكلة الكمال المقيد، والمقصود به عالمنا المشهود لنا بما فيه الإنسان، حيث يرى الكاتب، إن هناك اتفاقاً على "إن الكمالات المطلقة تتفاضل بالبساطة، على حين إن الكمالات المقيدة تتفاضل بالتعقيد، إن أكمل ما في السماء هو البسيط، وأكمل ما في الأرض هو المعقد، وهذا ما يهيء لأن يكون ثمة اتصال بين الكمالين الإنساني والإلهي" - 109- وهذا لا يتحقق إلا بوجود الكمال الإنساني الفردي، والكمال الإنساني لا يتحقق إلا بانطلاق الروح من سجن الجسد للعودة إلى عالمها الذي جاءت منه، وهنا لابد أن نعود لابن عربي الذي رأى بالنسبة للوجود المقيد تعدد الكمالات وعدم وجود أي نقص، بينما رأى إن كمالنا الإنساني مرتبط بوجود النقص فيه لحكمة قبول الزيادة في العلم، لهذا قال ابن عربي في الفتوحات "نحن في مزيد علم دنيا وآخرة، فالنقص بنا منوط، فكما لنا بوجود النقص فيه، فلنا كمال واحد، وللحق كمالان: كمال مطلق، وكمال يقول به حتى نعلم، فنسختنا من كمال حتى نعلم لا من الكمال المطلق" - 89- أي "حتى نعلم" المجاهدين والصابرين، ومن الطبيعي أن يكون تحقيق الكمال الإنساني في هذه الحال بزيادة العلم لاغلاق الفجوة بين نقصه الأبدي وكماله المطلوب في كل مرحلة من

مراحل ترقيه الإنساني، ولهذا قال الرسول عليه السلام "لفقيه واحد أشد على الشيطان من ألف عابد" فكيف بالعالم العارف العابد، الذي يدرك ما يعلم وما لا يعلم فيبحث عما لا يعلم ليترقى بالعلم.

في الجلال والجمال

مع انتقالنا لدراسة القيم الجمالية سنتعرض لمفاهيم الجلال والجمال والقبح والمعذب، وتجنباً للاطالة سنمر على هذه المفاهيم سريعاً، يرى الكاتب "إن الإقرار بأن ثمة جلالاً فيما هو مادي، وفي الحياة الإنسانية، أمر يحسب للفكر الجمالي - الإسلامي، بوصفه ميتافيزيقياً - موضوعياً" - 154- ولكننا سنشاهد من جهة أخرى أحياناً اختلاطاً في المفاهيم بين الجلال والجمال والكمال، حيث تظهر أحياناً وكأنها مترادفات، ولا نشك بأن الكاتب مدرك لها، ولكن غير المختص قد لا يدركها وخاصة في مفهوم الجلال والجمال، ولهذا أردنا التنويه لهذه المسألة، فالجمال ليس سوى مقدمة للوصول إلى الجلال، فمثلاً عندما نسمع قصيدة شعرية جميلة لشاعر نترنم بها، وإذا أتحفنا بقطعة أخرى ننفعل، ومع الثالثة الأجمل نهيم، وبالرابعة أو الخامسة الأجمل نعترف بجلال الشاعر وعظمته، أي أن الجمال هو مقدمة للتحقق بالجلال، ومصدر الجلال الجمال والعلم بهذا الجمال وعظمة الإبداع لا الخوف، فالجلال لا يسبق الجمال وإنما هو نتيجة له، فمن شدة جمال المشهود أو المسموع أو المشموم أو الملموس للشاهد وسحره يبتدى جلاله وليس العكس، وإن كان من الممكن أن يظهر الجلال صاعقاً برؤية جمال لا يوصف أو لم يخطر على البال بدون مقدمات أو مراحل، فيختلط عندها الشعور بالجمال مع الجلال، أما مسألة طيش الحلاج " بصفة الجلال ، حين كوشف بها، فما عاد يحس بما حوله"- 159 كما قال المؤلف فهذه مسألة لا علاقة لها بتجلي الجلال المشهود للحلاج، وإنما يعود إلى استغراق الحلاج بسكر الوحدانية التي لم يخرج منها للعمل بمقتضى حكمة الشريعة، لا الشريعة التي كان يعمل بمقتضاها، هذا إذا صح ما نسب إلى الحلاج من أقوال بدون دوافع سياسية، لأن الحلاج كان من أحد مؤلفاته التي لم تصلنا كتاب "الساسة والأمراء" مما يعني أنه كان صاحب رأي في سياسة عصره المليء بالفتن مما أدى إلى تلفيق الكثير من التهم إليه وقتله. وحسن ظننا بالحلاج لا يرقى إليك الشك، وقد أوضحت هذه المسألة في مقال منشور بجريدة الأسبوع الأدبي بعنوان "الحلاج في شعره ونثره". نعود إلى موضوع الجمال حيث يتطلب من الإنسان إحساساً خاصاً لإدراكه في كل موجود لأن "الجمال الكلي لم يخل عنه موجود، لكن لا يدركه على الحقيقة إلا من كانت ذاته كلية، كما إن من كانت ذاته جزئية لا يدرك إلا الجمال الجزئي" - 182- حسب رأي ابن الدباغ، وهذا يحيلنا على دور المتذوق، مع أن المقاييس الجمالية لابد أن تميز مثلاً بين صوت الشحرور، وصوت الحمار، الذي وصفه الله بأنه "أنكر الأصوات"، ولكن لابد من وجود القبح لمعرفة الجمال، والشر لمعرفة الخير كما يقول ابن سينا "إن وجود الشر في الأشياء ضرورة تابعة للحاجة إلى الخير، فإن هذه العناصر لو لم تكن بحيث تتضاد وتنفعل عن الغالب لم يكن أن تكون عنها هذه الأنواع الشريفة" -196- أو كما قال عبد الكريم الجيلاني "القبح في الأشياء إنما هو للاعتبار لا لنفس ذلك الشيء، فلا يوجد في العالم قبح إلا باعتبار، فارتفع حكم القبح المطلق من الوجود فلم يبق إلا الحسن المطلق" -197- وهذا الحسن المطلق لابد لادراكه من سلامة الحواس إذ "الحواس هي رسل النفس إلى الجمال المبدد على صفحات الوجود" 239 كما قال ابن الدباغ، ولهذا صنفوا الحواس إلى مراتب، فالبصر هو أشرف الحواس يليه السمع فالشم فالذوق فاللمس "وبحسب هاتين الحاستين ظهر تصنيف الفنون إلى فنون بصرية، وفنون

سمعية، وهذا التصنيف يجد أساسه في السمة النظرية أو الروحانية لهاتين الحاستين". وحول مسألة ترتيب شرف الحواس وإن كنا نقر بشرفها جميعاً، إلا أننا نشير إلى خطأ من قال بالترتيب ووضع البصر قبل السمع، لأن كلام القرآن يؤيدنا حيث ورد دائماً السمع قبل البصر وهذا مثال من سورة الإسراء "سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا إنه هو السميع البصير". وثانياً كدليل على هذه الحقيقة من الواقع هو إن الإنسان الذي يولد بدون سمع يفتقر إلى العلم وإلى تعلم النطق وبذلك يصبح جاهلاً، بينما من يولد بدون بصر يستطيع أن يتعلم وأن يكون كأبي العلاء وطه حسين، وهذا كاف للإشارة إلى هذه الحقيقة ودقة الترتيب المحكم في القرآن، ومن خلال تتبع الكاتب لشتى الآراء

والاجتهادات يتوصل إلى نتيجة مؤداها "إن الفكر الجمالي العربي - الإسلامي يذهب إلى نفي المنفعة، بمختلف أشكالها، عن حب الجمال وعن اللذة الجمالية عامة، فما يهدف إلى المنفعة يخلو بالضرورة من اللذة الجمالية" - 242- وهنا نصطدم بمقولة الكاتب عن التوظيف الإيديولوجي حيث قال "إن لنظرية الفيض، في ذلك الفكر، وظيفتين أساسيتين متجادلتين وهما: الوظيفة المعرفية والوظيفة الايديولوجية" - 13- فهل كان بحث الفكر العربي الإسلامي في مسائل الكمال والجمال متجرداً من وظيفته الايديولوجية مع أن الكاتب سيعود ليقول: "إن البنية العامة، لهذا الفكر العربي - الإسلامي"، التي يعد مفهوم الكمال جوهرياً فيها، كانت تفترض مفهوم الإنسان الكامل.. بل يمكن القول إن الفكر العربي الإسلامي قد أعطى هذا المفهوم غنى وتنوعاً وشمولاً لم تكن له من قبل، وينهض ذلك من ثلاث اعتبارات، معرفي وايديولوجي وجمالي" - 284- ونحن لا نعترض على وجهات نظر الكاتب، ولكننا نعترض على تعارضها أحياناً، ونؤكد بأن الجانب الايديولوجي كان مطروحاً في صلب مسألة الرؤية الجمالية، وهذا لا يتعارض مع مفهوم المنفعة، واختيار الطيبات من الوجود، ما دام المقصود هو الترقي بالإنسان في كل المستويات بحواسه لتمييز الطيب من الخبيث، وبعقله لتمييز الخير واختياره ورفض الشر، وهذا بحد ذاته مهمة أيديولوجية لن تكتمل أبداً لبقاء المحرك الايديولوجي والمعرفي الأرقى، إلا لمن ظن مخطئاً أنه وصل إلى قمة المعرفة، مع استحالة الوصول، وهذه هي مهمة الإنسان، الترقي الدائم بنفسه، للانتفاع بهذا الترقي.

خاتمة:

لقد اختصر لنا الكاتب عبر كتابه مرحلة مهمة من الحوار الفكري العربي - الإسلامي، واستطاع أن يكشف عبر تشعبات هذا الفكر أهم الملامح المعرفية والجمالية والايديولوجية لهذا الفكر، ومع أن المؤلف كان أكثر اهتماماً بإظهار مسألة الجمال الروحاني، إلا أنه لم يهمل الجمال الحسي، ورأى إن ميل "الفلاسفة والمتصوفة إلى الجمال الروحاني، على حين مال النقاد إلى الجمال الحسي" - 332- وهو لهذا السبب يعترض على قراءة النقد القديم للشعر العربي ويرى "إن الحكم على الفكر الجمالي العربي - الإسلامي بالحسية، هو حكم لم يقرأ هذا الفكر قراءة علمية، حيث حكم على الكل من خلال الجزء، على حين ينبغي أن نفهم الجزء من خلال الكل" - 332- ولهذا استنتج المؤلف إن هذا الفكر "شكل خطوة متقدمة، بالنسبة إلى الفهم الجمالي للظواهر والأشياء، حيث قدم العديد من الآراء التي ما يزال لها جانبها العلمي، والتي تمكن الإفادة منها في علم الجمال المعاصر" -332-

وإذا كنا لا يحق لنا أن نعترض على المرجعية التي اعتمد عليها المؤلف في أبحاثه، فإننا نتساءل عن سبب غياب بعض الأسماء من أمثال ابن رشد والجاحظ، مع أن طبيعة البحث تقتضي استعراض أفكارهم، وتتسع لذكر مساهماتهم، وهي ليست بالقليلة.

وفي الختام فإننا مهما قدمنا للمؤلف من الثناء، فإن الثناء أقل بكثير من جهود أصحاب العطاء، والنقد وإن مدح، فهو لا يصل إلى مقام البناء الشامخ للكتاب، فكيف إذا ذم أو قدح، فعذراً لأن أسلحة النقد هي من بعض الأضداد، وجمال الأضداد كما يعرفه متذوق الجمال، ومؤلف الكتاب، من بعض حسن الكاتب والكتاب.

محمد عرب

□□□

متابعات... متابعات... متابعات

ما من دراسة في أصول التصوف وأعلام الصوفية في تراثنا العربي الثّر إلا وللحلاج مكانة ونصيب هام فيها، ومردّ ذلك إلى أهمية منهج الحلاج في تصوفه، وحكاية نهايته التراجيدية تدفع الباحثين في التبحر في سيرته وشق جلابيب الغموض في أخباره.

لكن تبدو بعض الأبحاث والدراسات التي نقلت إلينا أخبار الحلاج منقوصة نظر لتشتت أخباره وأشعاره في بطون الكتب، عدا عن كتبه التي أحرقت بعد إعدامه سنه (309هـ). ويوماً بعد يوم تطلع إلينا مخطوطات ومؤلفاتٍ في أخبار هذا الزاهد المتصوف تؤكد أنه مازال في التاريخ العربي بقية، تجعله كالدر المكنون والكنوز المخبأة في الأعماق السحيقة، وتذكرنا بماضٍ عربي ثقافي مشرق.

استهل هذه المقدمة متأملاً توفيق الباري في العرض لمخطوطة صنّفها علي بن أنجب الساعي البغدادي في أخبار الحلاج وحقق أصولها وعلّق عليها الباحث السوري موفق فوزي الجبر الذي اكتشف المخطوطة في اليمن عند صديق يمني له كانا يدرسان الأدب العربي وعلوم اللغة في مدارس اليمن، وحين عاد إلى دمشق حقق ورتّب هذه المخطوطة بما يليق بمكانة الحلاج في التاريخ الصوفي العربي.

يقول موفق الجبر في مقدمة التحقيق: لاشك أن هذا الكتاب الذي يحمل عنوان: [كتاب أخبار الحلاج لمؤلّفه علي بن أنجب الساعي البغدادي يُعدُّ من الكتب القيمة في علم الأخبار خصوصاً وأن الحلاج من أعلام الصوفية الكبار، الذي وضع لنفسه مبدأ وسار عليه، وأثرى الفكر العربي بالأراء والأفكار المستجلبة من كينونات عقله وفلسفته الفكرية، التي أصبحت مناراً يحتذى به في العلوم الفكرية، وأضاف لبنة جديدة إلى صرح الثقافة العربية ولهذا انكب الدارسون والباحثون ينهلون منه فهماً وشرحاً وعلماً.

لكل ذلك اختار المحقق ثلاثة من المفكرين الباحثين في المذهب الصوفي وهم هادي العلوي وأكرم أنطاكي وفاتق حويجة ليكتبوا مقدمة لهذه المخطوطة النادرة الهامة.

وكي أعرّف القارىء بهذه المخطوطة اخترت أن ألخص آراء الباحثين كما جاءت في مقدماتهم في هذا الكتاب وفيه يلقون الضوء على شخصية الحلاج ويعرّفون بمنهجه وسيرته.

حياة الحلاج:

ولد أبو المغيث الحسين بن منصور بن محمي البيضاوي في قرية الطور على بعد ثلاثين كيلومتراً من شيراز عام 244هـ - 858م، في فترة تعج فيها المنطقة بالفوضى، فانتقلت الأسرة إلى واسط، ثم قصد الحلاج إلى تستر "شوشتر" الإيرانية، ليصحب سهل بن عبد الله التستري أحد كبار الصوفية، ثم تنقل بين شيوخ التصوف حتى وصل إلى بغداد ليأخذ عن الجنيد البغدادي، ثم قصد مكة حاجاً وعاد إلى الأهواز واعظاً ثم تنقل بين خراسان وفارس والعراق وذهب للحج ثانية، ثم قصد الهند والصين وعاد إلى بغداد بعد سنوات من التجول ليستقر فيها منذ سنة 290هـ وله من العمر ست وأربعون سنة، وبعد 10 سنوات من إقامته فيها 301هـ - 913م قبض عليه وسجن ثم أعدم عام 309هـ بقرار سياسي ومحاكمة صورية.

له من الكتب تسعة وأربعون كتاباً أحرقت ولم يصلنا إلا قصاصات من شعره ونثره جُمعت في كتاب حقق شعره د. كامل مصطفى الشيبي وقام بتحقيق نثره بولس اليسوعي.

في تقديمه للمخطوطة التي بين يدينا قسّم الباحث هادي العلوي التصوف إلى قسمين:

1- التصوف الاجتماعي.

2- التصوف المعرفي.

لكن يرى العلوي تمايزاً في جوهرها من حيث ساحة النشاط والأهداف الممنوحة ويقودنا في ذلك إلى جذور الصوفية وبدايتها يقول:

ترجع البداية الحاسمة للتصوف إلى إبراهيم بن أدهم - القرن الثاني - وكان قد سبقه مسالك زهد ظهرت مع الإسلام واتخذت وجهتين دينية خالصة وسياسية.

الدينية قامت على مبدأ الزهد في الدنيا لنيل السعادة في الأخرة، والسياسية تقوم على تخلي القائد أو الحاكم عن احتيازات السلطة المادية والأدبية كشرط لأدائه حق الشرعية على الدولة.

ومن رموز الزهد الديني التي عاصرت إبراهيم بن أدهم كان داوود الطائي وابن السّماك المعدودين في أوائل المتصوفة لكنهما أقرب إلى الزهاد منهم إلى المتصوفة، لكن ينبغي اعتبار إبراهيم بن أدهم أول متصوف في الإسلام، وقد يتشاطر الأولية مع شقيق البلخي وهما من بلد واحد هو مدينة بلخ في أسيا الوسطى "أفغانستان الحالية" القريبة من الهند والصين، وكان من أسرة غنية فتخلى عن ميراث أهله لكي يعيش من عمل يده وعمل اليد هو أفضل وسيلة للعيش حسب المبادىء الإسلامية الأولى ويقررها حديث مشهور "ما أكل المرء طعاماً قط أفضل من عمل يده".

ثم يستطرد العلوي يقول: وإلى إبراهيم بن أدهم ترجع بعض اللوازم الأساسية للتصوف ونجد من بينها، وهي برأي هادي العلوي أهم الأسس الثابتة:

1- الزهد في الدنيا والأخرة، أي رفض مبدأ سعادة الدارين الرائج في أوساط المتدينين.

2- مناهضة القمع والقهر الصادر عن الدولة، والكفاح ضد النزعة العسكرية والحروب، ومن أحاديث أبو نعيم في حلية الأولياء وهي أوثق مصادره "أنه كان يعمل في غزة سقاء من الأبار. وكانت الجيوش تمرّ من هناك إلى مصر أو بالعكس فكان إبراهيم إذا مرّ به العسكريون أغلق البئر حتى لا يسقيهم".

وللمتصوفة حسب رأي العلوي نفور شديد من العسكريين وفي حكايات أحدهم "تهت في سيناء أياماً ثم اهتديت الطريق فلقيني عسكري فسقاني شربة ماء فعادت قسوتها على قلبي خمسة عشر سنة".

أما خط التصوف الاجتماعي فتطور من إبراهيم بن أدهم ليستمر في سلسلة أقطاب تمتد حتى نهايات العصور الإسلامية وبداية العصر العثماني حيث انتكس التصوف إلى دروشة وتبلور في غضون هذه السيرورة المتصلة منحى تصوف مناضل ينسلك في تاريخ الحركات المعارضة ولكن ضمن

ماهيته الخاصة به، وتتجه المعارضة في هذا الخط ضد ثلاثة أهداف هي:

أ- سلطة الدورة ب- سلطة المال ج- سلطة الدين.

في خصوص الأولى تمسك المتصوفة بمبدأ المقاطعة الذي أرسته المعارضة الأولى للأمويين وأخذت المقاطعة عند المتصوفه شكلاً بالغ التطرف فحرّموا النظر إلى القصور، مجرد النظر وحرّموا الإستضاءة بمشاعل السلطان وهذه كانت توقد للمواكب الليلية فتضاء بها المدينة ويستفيد منها الناس، ونسبوا إلى أحمد بن حنبل أنه نهى عن مشاعل السلطان.

أما معارضة سلطة المال فيقول هادي العلوي: يتلاقى العداء لسلطة الدولة مع مناوأه سلطة المال، والدولة في الشرق هي المالك الفعلي للثروة الاجتماعية ولا يكون الغني غنياً إلا بها ومنها، فالأغنياء داخلون في ملكوت السلطان. وقد جمع سري السقطي بين الدولة والأغنياء في توجيه واحد يقول "إياكم وقراء الأسواق وجيران الأغنياء وعلماء الأمراء".

ولتكريس القطع مع سلطة المال يتجرد الصوفي منه، والصوفية بأغلبيتهم فقراء من الأصل، ويحدث أن يأتي إلى السلك واحد من أبناء تلك الطبقات فيكون إنسلاكه فيه مشروط بالتخلي عن ممتلكاته ومقتنياته، وهو ما حصل لإبراهيم بن أدهم الذي تقول بعض الحكايات أنه كان من أبناء الملوك، والصحيح أنه ابن رجل ثري.

ومن المعتاد أن تتهيأ للصوفي بعد أن يصل درجة القطبانية فرص واسعة وضاغطة للحصول على الأموال، ويكلفه ذلك كفاح لمواجهة الضغط والإغراء تمتحن به إرادته ولم تحدث إلا القليل من حالات التراجع هنا.

وقد زادتهم من كل هذا وذاك الحيرة حقداً على الدولة التي تملك جميع الأشياء وتحول دونها ودون عامة الخلق المحتاجين، فكانت الدولة هي الشيطان الذي يستعيذ منه القطب والذي تتدنس بذكره أفواه الشعراء، وبذكره يفقد الولي قلبه وتحدث القطيعة مع الوجدان.

ولقد فقدت رابعة قلبها مرة حين تساهلت فخيطت فتقاً في قميصها في ضوء مشاعل السلطان ولم يعد إليها فقيدها إلا حين تذكرت السبب ففتقت القميص.

أما فيما يخص سلطة الدين يرى العلوي أن المتصوفة ألغوا الوسائط ليتصلوا بالسماء رأساً وكانت هذه فتنة الحلاج الأولى، وعليها بنى اللاحقون تجاوزهم للنبوات فقالوا على لسان أبو المغيث ابن جميل "خضنا بحراً وقف الأنبياء في ساحله" وعلى لسان عبد القادر الجيلي "معاشر الأنبياء أوتيتم اللقب وأوتينا مالم تؤتوه". الأولى وردت في الإنسان الكامل للجيلي السبط والثانية في قلائد الجواهر - وقد اعترضوا على مبدأ خاتم الأنبياء فاعتبره ابن سبعين تضييقاً لواسع ومحيي الدين ابن عربي قاصمة الظهر.. كما في الفصوص.

والتصوف بهذا يندرج في معنى الربوبية DEISM وهو مذهب ينكر النبوات ويقر بوجود الخالق، ويرجع القول به إلى أبو بكر الرازي الفيلسوف الطبيب.، وقد قال كارل ماركس في "العائلة المقدسة" عن هذا المذهب أنه يشكل طريقة سهلة للتخلص من الدين.

وللربوبية قولان واحد يرى إمكان التذاهن مع السماء والآخر ينكره ويقول بالقطيعة الكاملة ما بين البشر وعالم الغيب. ويرى هادي العلوي أهمية التذاهن كعامل أهم من الربوبية فيقول:

والتذاهن عند الصوفي يقترب بالندية التي يترادف فيها الأنا مع الهو، وهذا بخلاف التذاهن عند الفيلسوف الربوبي حيث تعامل الرازي مع الباري على جهة العلاقة العادية بين خالق ومخلوق، وفي هنيهة ارتقاء مطلق قد يخرج القطب من هذه العلاقة فيرفع عنه قيد العبودية للخالق.

وقد وُظفت العبودية في الفكر الاجتماعي الإسلامي لمناهضة عبودية الإنسان للإنسان حيث يكون المسلم النموذج هو من يأبى أن يكون عبداً لغير الله، لكن سيرورة الارتقاء الصوفي تبلغ في هذه الهنيهة مرتبة الاستغناء عن العبودية لله، وهذه المرتبة حققها أبو يزيد البسطامي، وهو من الجيل السابق للحلاج.

ثم يضيف العلوي مبيناً ما يقوله عن هذه المعارضة: أن مناهضة سلطة الدولة والمال ترتبط بالدفاع عن حقوق الخلق التي تهضمها السلطات، أما سلطة الدين فترفض لرفع القيد عن الفكر، وتأسيس استقلال للروح تتيح لها الإنطلاق في أفق كوني واسع.

وبذلك يردف العلوي: تتسلسل الأفكار الموصوفة كما رأينا من إبراهيم بن أدهم وتسجل قفزة مع أبو يزيد البسطامي، قبل أن تبلغ تأوجها في الحلاج، ومذهب الحلاج هو نفسه مذهب الصوفية الاجتماعيين.

ورأى العلوي أن اعتبار الحلاج من شهداء الفكر لا يخلو من صعوبة فهو شهيد موقف سياجتماعي، وضحية مغامرة طويلة الأمد أراد منها قلب دولة الأغيار لإنشاء دولة الخلق التي يبسط بها العدل باعه.

وفي ختام مقدمة العلوي يعرّف لنا الفرع الثاني للتصوف الإسلامي فيقول: هو التصوف المعرفي، وهذا ينفصل عن التصوف الاجتماعي ولا يتولى نفس مهامه في الغالب، ورسالته معرفية كالفلسفة، ومن أقطابه ابن سبعين وابن عربي وعبد الكريم الجيلي ابن سبط عبد القادر.

وإمامهم الأكبر ابن عربي هو فيلسوف بمنهج صوفي ومؤلفاته الكثيرة مكرسة للقضايا التي تناولتها الفلسفة وعلم الكلام والباطنية وغيرها من فروع الفكر الإسلامي، على أن التصوف المعرفي يشارك التصوف الاجتماعي نفوره من القمع الديني ودعوته إلى حرية الاعتقاد، من كل ما تقدم نجد أن الباحث هادي العلوي درس الحلاج بكل حيادية وموضوعية شارحاً مبسطاً لما تعسر فهمه، معطياً المخطوطة حقها والحلاج كعلم من أعلام الصوفية، كما عرض لسيرة الحلاج بنظرة العارف وبحكم الناقد وبحكمة الكاتب دون أي إجحاف بحق هذا الزاهد الذي أثرى التراث العربي بأفكاره ومعتقداته.

- وفي المقدمة الثانية التي قدم بها الباحث الأستاذ أكرم إنطاكي لسيرة الحلاج تناول الموضوع من وجهة روحانية نورانية مغرقة بالفلسفة الذهنية المقارنة، وبدأ مقدمته بعنوان يدل على ذلك "درب المريد" وفيه وقف أكرم أنطاكي عند حياة الحلاج وقفة تأملية تخاطب وجدان المتصوف بندية تبدو أشبه بالمناجاه لحبيب غيبه المجهول يقول مفتتحاً بنبذة تعرّف بسيرة الحلاج:

في عام 244 من الهجرة الشريفة.. ولد في قرية الطور في الشمال الشرقي من مدينة البيضاء، في الجنوب العربي من إيران، طفلٌ اصطفته الألوهة لنفسها، كان والده المدعو منصور (حلاج) قطن تنقل وهو معه في مختلف مراكز النسيج في الأهواز ليصل إلى مدينة واسط حيث كانت مدرسة قرآنية معروفة، درس فيها طفلنا القراءة والقرآن والقواعد، قبل أن يغادرها إلى بلدة "تستر" حيث أضحى مريداً لدى شيخ متصوف معروف وصاحب طريقة تدعى "السالمية" هو السهل بن عبد الله التستري.. وكان الحلاج قد سمع بالسهل، في بلدة واسط على لسان قاض عجوز من جند يسابور يدعى بالصارفيني والسهل هذا كان من أوائل السنة الذين حاولوا وضع تفسير روحاني للقرآن.

وقد بقي الحلاج سنتين من عام 260 هـ إلى عام 262 هـ لدى السهل مريداً.. صامتاً ومستمعاً إلى تعاليم أستاذه.. وإلى ما كان يدور في حضرته من نقاشات هامة مع أتباعه الذين تعدد منهم الحريري والبربراهي وعمر بن واصل العنبري.

وقد لعب عمرو المكي دوراً هاماً في حياة الحلاج.. فهو الذي أهداه إلى الصوفية كطريق.. حيث ألبسه الخرقة وأحلقه شاربيه، والبصرة كانت في حينه إحدى العواصم الفكرية للإسلام.. أما المعلم الثاني لحلاجنا (عمرو بن عثمان المكي) فقد كان محدثاً من أصول حجازية.. تتلمذ على يد البخاري ويونس بن عبد العلا وربيع بن سليمان وبويع بالطريقة الصوفية في مكة على يد الجنيد بن محمد البغدادي.

ثم تعرّف الحلاج إلى كاتب الوزير من آل الكرنباني ومنه إلى صوفي آخر هو. أبي يعقوب الأقطع البصري الذي تزوج الحلاج من ابنته في نهاية عام 263 للهجرة..

وفي عام 264 هـ توجه إلى بغداد وليستشير الجنيد بما أضحى خلافاً علنياً بين عمرو المكي والأقطع بسبب زواجه، وما يمكن اعتباره حسب رأي أنطاكي وماسينيون لقاءهما الأول.. والذي أضحى الحلاج من بعده على اتصال بالجنيد.

فالجنيد كان حتماً المعلم الثالث لمريدنا إلى جانب البصري وقد بقي على صلة به كما يقال طوال فترة وجوده هناك ولبعض الوقت بعد انقطاع صلته بالبصري والجنيد كان كما يقر الجميع من أكبر معلمي الصوفية.

وهنا نلاحظ كيف عدّد أكرم أنطاكي مراحل التطور في النزعة الصوفية عند الحلاج وسمّى معلميه ودرجة تأثير كل واحد منهم، الأمر الذي سنجده واضحاً جلياً في أخبار المخطوطة، بعد ذلك يعرّف أنطاكي الصوفية على لسان مريدنا فيقول:

ليس التصوف خيلة وتكلفا — **وتقشفاً وتواجداً وصياح**

ليس التصوف كذبة وتظلما — **وجهالة ودعابة ومزاخ**

بل عفة ومروءة وفتوة — **وقناعة وطهارة وصلاح**

فالتصوف إذن هو (الحكمة الإلهية) والصوفي بالنسبة للعارف الحق هو الحكيم الإلهي أما التعبير اليوناني برأي الباحث هو (الثيوصوفيا) أي الحكمة الإلهية، معرفة الحق من خلال القلب والعقل والتواصل، وهذا لا يمتلكه حقاً سوى المختارين.

والحلاج كان ملهماً، وعن المكي اطلع والله أعلم.. كما يقول ماسينيون على سر عظيم.. سراً كان ربما ذلك الذي رفض (البعض) في حينه.. أن يكاشفه به.

ثم يضيف أنطاكي أنه لما عاد الحلاج إلى بغداد صرّح برغبته في أن يموت من أجل الجميع قائلاً:

اقتلوني يا ثقاتي — **إن في قتلي حياتي**

ومماتي في حياتي — **وحياتي في مماتي**

أن عندي محو ذاتي — **من أجل المكرمات**

ثم يسرد لنا أنطاكي قصة موته المؤثرة فيقول: وكان اعتقاله لأول مرة على يد القاضي محمد بن داوود الذي طالب حكماً بقتله ولكن اقتراحه هذا وقد وقع عليه آخرون، اصطدم بمعارضة قاضٍ آخر شافعي هو ابن السريج الذي قال أن مثل هذه الإلهام الصوفي لا يدخل في اختصاص المحاكم الشرعية، مما أنقذ الحلاج مؤقتاً، وخلف مشكلات سياسية وبينية اختفت صورة الحلاج حتى عام 309 هـ، ففي الثالث والعشرين من ذي العقدة أعلنت الأبواق أن الوزير يتهيأ لتنفيذ حكم الإعدام بالحلاج فقبض عليه وأسلم إلى رئيس الشرطة بن عبد الصمد واتخذت الشرطة الاحتياطات للحيلولة دون اندلاع الثورة.

وفي الرابع والعشرين، بباب خراسان وبحضرة مجلس الشرطة، وأمام جمع غفير، جيء بالحلاج وضرب ألف سوط وقطعت يداه ورجلاه وصلّب وهو لا يزال حياً.. ولم يأت الأمر بالإجهاز عليه إلا عندما وافى المساء وسقطت رأسه، وصب على جذعه الزيت وأحرق بالنار وألقي برماده في أعلى المئذنة في دجله..

وقد كان هذا في اليوم الموافق لـ 26 من آذار عام 922 لميلاد السيد المسيح وعنه تنقل الأسطورة عشية مقتله، ذلك القول البليغ:

"وهؤلاء عبادك قد اجتمعوا لقتلي تعصباً لدينك، وتقرباً إليك فاغفر لهم، فإنك لو كشفت لهم ما كشفت لي ما فعلوا ما فعلوا، ولو سترت عني ما سترت عنهم لما ابتليت بما ابتليت، فلك الحمد فيما تفعل ولك الحمد فيما تريد".

ونتبين أن أكرم أنطاكي بنى نظرته للمخطوطة ونظريته في سيرة الحلاج على ديوان الحلاج للويس ماسينيون كما انتقى من "الطواسين" للحلاج بعض عباراته وتحليلاته.

- أما الباحث فائق حويجة فقد قدّم أهم ملامح شخصية الحلاج من خلال عنوان فلسفي هو "الحلاج وجدلية الاتصال والانفصال" بين فيه الجدل القائم حول هذه الشخصية الغامضة يقول: كان الحلاج يتمتع بشخصية جذرية والمقصود بذلك التزام الوجدان بالحدود الفاصلة وعدم تبنيه للحدود الوسطى، فإذا طلب أمراً سعى إليه بكل كيانه وإذا رفض أمراً سعى إليه بكل جوارحه وفي ذلك كان يقول: [ما تمذهبت لمذهب أحدٍ من الأئمة جملة وإنما أخذت من كل مذهب أصعبه وأشده].

ويرى حويجة أن التصوف عند الحلاج هو الفعل، والفعل الجامح الذي يلوب باتجاه الوصول نحو المرتجى وهو [الرفض المطلق للنص والحنين الدائم للمركز الذي تتركز حوله جميع الدوائر..] وفي ذلك كان تصوف الحلاج مؤشراً على قدرة الإنسان على الحلم وعلى التوق الشديد.. والعمل المخلص لتأكيد حلمه و [آية على الرغبة الحارة في الاستعلاء فوق المتحجرات].

فالحلاج الباحث عن المطلق، الباحث عن الخلود "الله" على أرضية مجتمع ذي طابع ديني، لن يتسنى له ذلك إلا من خلال الطرق التي يوفرها له هذا المجتمع، بما يمتاز به (الحلاج) من شخصية متفردة، انفعالية جذرية رافضة لمظالم مجتمعه والاستبدادية من يحكمونه.

ثم يختم حويجة أهم هذه الملامح عبر وجدانية الحلاج وتجربته يقول:

مما سبق نستطيع القول أن تجربة الحلاج لا تقوم على الحلول المطلق والاتحاد المطلق بل إلى الشوق الدائم، والتوق لتأبيد لحظة الاتصال بالمطلق، وربما أن تأبيد لحظة الاتصال تلك، هو ضرب من الوهم يذكر بصيحة "فاوست" الشهيرة: [أواه أيتها اللحظة، توقفي] فإن الحل الأمثل يكون بالموت.. وأي موت؟!!

وبعد.. أرى أن ما وضعه الباحثون من قراءات لهذه المخطوطة يستحق أن نعود إليه لننهل منه بكليته، ونسبر غور هذه المخطوطة النادرة، وأملي أن أكون قد حققت متعة للقارىء الكريم في عرض تفاصيل ومفاصل هذا الكتاب الذي سأختار منه هذا الخبر وقد جاء في صفحات هذه المخطوطة المكتشفة عن ابن الحداد المصري قال:

خرجت في ليلة مقمرة إلى قبر أحمد بن حنبل - رحمه الله - فرأيت هناك من بعيد رجلاً قائماً مستقبلاً المقبلة، فدنوت من غير أن يعلم، فإذا هو الحسين ابن منصور، وهو يبكي ويقول:

يا من أسكرني بحبه، وحيرني في ميادين قربه، أنت المفرد بالقِدم والمتوحد بالقيام على مقعد الصدق، قيامك بالعدل لا بالاعتدال، وبعدك بالعزل لا بالاعتزال وحضورك بالعلم لا بالانتقال، وغيبتك بالاحتجاب لا بالارتحال.

فلاشي فوقك فيظللك، ولاشي تحتك فيقلك، ولا أمامك شيء فيجدك، ولا وراءك شيء فيدركك، أسألك بحرمة هذه الترب المقبولة والمراتب المسؤولة، أن لا تردني إلى بعد ما اختطفتني مني، ولا تريني نفسي بعدما حجبتها عني، وأكثر أعدائي في بلادك، والقائمين لقتلي من عبادك.

فلما أحسّ بي، التفت، وضحك في وجهي، وقال لي:

يا أبا الحسن: هذا الذي أنا فيه أول مقام المريدين.

فقلت تعجباً: ما تقول يا شيخ؟ إن كان هذا أول مقام المريدين، فما مقام من هو فوق ذلك؟ قال: كذبت هو أول مقام المسلمين، لا بل كذبت هو أول مقام الكافرين.

ثم زعق ثلاث زعقات، وسقط وسال الدم من حلقه، وأشار إليّ بكفه أن أذهب فذهبت وتركته، فلما أصبحت رأيته في جامع المنصور، فأخذ بيدي، ومال بي إلى زاوية، وقال: بالله عليك، لا تُعلم أحداً بما رأيت مني البارحة.

أعود وأؤكد للباحثين في المذهب الصوفي أن يعودوا إلى هذه المخطوطة التي تثري الفكر والوجدان في سيرة علم من أعلام الصوفية الكبار.

عمر محمد جمعة

الكتاب : أخبار الحلاج (من أندر الأصول المخطوطة في سيرة الحلاج)
تصنيف : علي بن أنجب السّاعي البغدادي المتوفي سنة 674هـ.
تحقيق : موفق فوزي الجبر.
منشورات : دار الطليعة الجديدة - الطبعة الثانية 1997 دمشق

❑

متابعات... متابعات... متابعات



رغم أن تجربة حسان الجودي الشعرية لم تستحوذ على الاهتمام اللازم إلا أنها وعبر ديوانه الأول (صباح الجنة مساء الحب) الصادر مؤخراً عن اتحاد الكتاب العرب تسخر بحبور من أي غربال سعى أويسعى لحجب شمسها قد يثير تغيب مثل هذه التجربة أكثر من سؤال ساخط وربما وصولها أخيراً يعيد الثقة للشعر الشاب المخلوع من قبيلة المبدعين ويؤسس لفرح وسط زحام الفجائع إلا أن ذلك لا يتبرأ من إثارة الاستفزاز للتأسي على غياب الضمير الثقافي الحي الذي يبدو أنه بات عملة كاسدة في أسرة مافيا الإعلام ولكي لا نغرق بغابية الواقع الثقافي المسرف بتدجنه نخلد إلى تأملات حلمية في سفح شعرية متوهج بامتياز إبداعي ينعدم في جل مانقرؤه من شعر ولا نعرفه إلا حين يصفعنا بصفقته نهاية القصيدة، يتخلص حسان الجودي من كل الأسمال الأسلوبية المتداولة في سوق الشعر السوداء وموضاتها، إنه شاعر لا ينتمي إلا إلى فردوس الشعر التي نضل، وإن كان المجال لا يسعنا للتحليق في فضائها إلا أننا سنقف عند حديقة مشغولة برؤية فنية مدهشة الإبداع والتألق ومزدهية بروح جمالية خلابة إنها حديقة الرمز الشعري التي تفرد على الشعرية سندسية إبداعية ممتعة حتى الإدهاش لقد توفر الشاعر على رؤية متمايزة في تطوير الاستخدام الرمزي في القصيدة محترساً بشفافة من الانغلاق والتجمد والهيمنة الثقافية التي تدفع القصيدة إلى خريفها التجريدي إذ ينضح الرمز مخيلته التي تسامق رؤيا فنية تنبض بشعرية بلغة الجمال مسربلة بإشراق صوفي عميق في استيعاب الجوهر المتواري في حركية الكون، النفس، الشعور، الحلم، وأسرار الوجاد حيواتهم وهجاً محلوماً باستمرار مما يجعل الرمز متثالاً على معان دراميه قصوى تمس حدود الأسطرة بقوة مخيلة الرمز التي تستعلي على مفاتن الوقائع وصورها الآنية من جهة لمقاربة الحلم الموضوعي للشاعر ومن أخرى للتحكم بالإيقاع الرمزي للإيهام بإمكانيته وبالتالي مقاربة الخطاب الشعري لمعادلة فحواها انفتاح الواقع على الاحتمال الرمزي والانفتاح الرمزي على الاحتمال الواقعي:

(وعلينا كان ترك الريح
فوق المعطف النائم
هل كان علينا قصه مثل الهواء
لا أرى إلا سوادا"
ودمي يسقط مثل الحجر الأسود
في واد قطعناه قديماً)

لقد تأسس التيار الرمزي في الشعر العربي المعاصر على ثمار مفهومه في الأرض الغربية (فرلين، رامبو، مالارميه) حيث يحدد الأخير أفقه بقوله:

(العالم عالمان ظاهر وباطن وأن مهمة الفن إخراج الباطن بمواد الظاهر أي استخراج اللامرئي بالمرئي وبعبارة أخرى الفن إعادة تجسيد اللامتناهي بالمتناهي) في هذا المنظور احتذى حسان الجودي أفقاً أكثر ملاءمة لطبيعة الشعر عامة والروح الشرقية الغنائية خاصة تلك الروح يكون مثلها الفني الأمر الوجدانية المملوءة بكثافة الإنسان الشفيف وبالتالي تصير القصيدة لديه توقيعة يتناغمها اتساق الفكر والعاطفة واللاشعور مما يقربها لا إلى قوة المعنى وحسب بل إلى قوة الشاعرية:

(بأي أقنعة تدور الروح حولك كي تراني؟
لا أنا تموز
أشعل في خلاياك الخصوبة
لا أنا زوج
يعمق بذره كي تستحمي
لا أنا طفل أنوب أمومة)

إن الرمز يمد حديقته الشعرية إلى أوصال المخيلة واللاشعور عبر تمثله الشعري الذي يبني على رموز ذات بنية شعرية إشعاعية وليست رموزاً مؤطرة حتى لو كانت من طبيعتها ذلك أن الشاعر يمنحها من تجربته التي تموج بحدائق الحياة المختزلة بكلمة:

(هلا تبحثين الصوت عن نافذتي
أسمع وعلاً
يصعد الجدران بالأكفان والأوراق
كم أخشى وعود الحب
لن أستلم البرقية السوداء

لن أنتظر الموت ولن أرجو أن تبقي

.....

فنامي ريثما أسرج خمري برحيق النهد

نامي ريثما أحفر في جلدي وصيات السنونو)

تبدو حديقة الرمز في هذا المقتطع من خلال العلائق اللاشعورية والشعورية بين الشاعر ورموزه وبين المتلقي ورموز الشاعر وهذا منحى سيكولوجي بنيوي لأن انتقاء الشاعر للرموز وتحميلها عبوءة انشطارية هو تجل لشعور ولا شعور الشاعر صورياً مما يوشي الصورة بالغموض الذي نستبصره لدى الجودي حيوية جذابة للقصيدة من خلال توجيهه الشعرية لتكون في جانب مهم منها معادلاً للون والموسيقا أي حركية حديقة الرمز وتموجها اللوني التي تخصب فاكهتها الدلالية باطراد وذلك من خلال إيلائها الأهمية القصوى لتشكيل الرمز صورياً مما يفتحه على دلالات شعرية اللون وتجانسها مع الصوت الموسيقي الداخلي للصورة من خلال العلائق الجوانية- للشاعر مع اللون والإيقاع- التي تتجلى وكأنها أنماط حلمية في حي حواس الشعر:

(أي برّ يحتسي الشاعر في كأس الخطايا

كي يرى إظفرها الأحمر في ظهر اليباس

كيف يا صفصافة البحر نزلت

سهلنا أسود من عينيك

أبكي حين أستسلم لليل الطريق

شعرك الأقصر من عمري

هبوبات حريق ورحيق)

يبدو المقطع السابق وكأنه بانوراما صورية أو لوحة درامية يكون اللون مسرحاً والإيقاع شخصاً أو العكس بانسجام فريد يعبر بنا حدود الصورة الشعرية إلى حديقة جمالية أخرى لا يمكن الإمساك بها كلياً بل جزئياً عبر البحث عن مفاتيح سرادقها السرية من جهة ومرونة التعامل مع اللامعقول في العلائق التي تنطوي عليها الرمزية والتي تحمل أجواء الحكايا السحرية من جهة أخرى تلك الطقوسية التي تسجع ميتافيزيق الروح وأسطرة تخيلاتها العاطفية الممتدة إلى أقصى شرف الروح:

(ماله الحب ومالي

أنا مالي

أستمد الضوء من ليل البتائل

هكذا

أملك عشرين سماءً

هكذا

أكتب آلاف الرسائل

هكذا

أربط نفسي

بحصان ينقل الموتى

ولا أجرؤ أن أجرح نايي

بصفير الموت في حقل الجدائل)

هكذا تقيم قصائد (صباح الجنة مساء الحب) حديقة رمزها الشعرية وإن يكن سياقنا السابق غير كاف لاستبصار متعة بنائها وأنساق أزاهيرها وشجيراتها لأننا وقفنا قرب السياج مدهشين من ألق انوجادها إنها تجربة شعرية عالية القامة جسداً وروحاً مهما جهدنا لطمرها سنأسف يوماً على ما طمرناه وربما هي تلك سنتنا الخاصة في التعامل مع قضايانا الحيوية، ذلك كلام محمول على شتى الاحتمالات وما هو موضوعي أن تقرأ هذه التجربة بلا نظارات نرجسية

خالد زغريت

❑

متابعات... متابعات... متابعات

[illegible]

في مجموعته الشعرية الأولى "نبوءة الثلج والنيل" التي صدرت مؤخراً عن دار الذاكرة بحمص وتقع في 109 صفحات من القطع الصغير يحاول الشاعر طالب عبد الرحمن همّاش خلق خصوصية لتجربته الإبداعية من خلال تركيزه على تقنية الرؤيا الشعرية التي تتسم بالتحليق في أجواء الشفافية الغائبة، والغوص في عوالم زاخرة بالأماني والأحلام الرومانسية، والتي تختلط في بعض الأحيان بصور مادية فيها نوع من الجوع إلى الرغبة المحسوسة التي تشكل جزءاً من مفقودات الشاعر الكثيرة.

إن قصائد هذه المجموعة تعتمد نظام "التفعيلة" مع اجتهادات وتنويعات إيقاعية طفيفة، ويجمع بينها خيط خفي يجعل منها معزوفات جميلة متفرعة من لحن أصيل متجذر في أعماق الشاعر.

هذا الخيط هو الرؤيا الشعرية، فالشعر والرؤيا صنوان، أو كما يقول الناقد حنا عبود، لا شعر بلا رؤيا، ومع ذلك فإن شعراء كثيرين يولدون ولكن

لن أنتظر الموت ولن أرجو أن تبقى

.....

فنامي ريثما أسرج خمري برحيق النهد

نامي ريثما أحفر في جلدي وصيات السنونو)

تبدو حديقة الرمز في هذا المقتطع من خلال العلائق اللاشعورية والشعورية بين الشاعر ورموزه وبين المتلقي ورموز الشاعر وهذا منحى سيكولوجي بنيوي لأن انتقاء الشاعر للرموز وتحميلها عبوءة انشطارية هو تجل لشعور ولا شعور الشاعر صورياً مما يوشي الصورة بالغموض الذي نستبصره لدى الجودي حيوية جذابة للقصيدة من خلال توجيهه الشعرية لتكون في جانب مهم منها معادلاً للون والموسيقا أي حركية حديقة الرمز وتموجها اللوني التي تخصب فاكهتها الدلالية باطراد وذلك من خلال إيلائها الأهمية القصوى لتشكيل الرمز صورياً مما يفتحه على دلالات شعرية اللون وتجانسها مع الصوت الموسيقي الداخلي للصورة من خلال العلائق الجوانية- للشاعر مع اللون والإيقاع- التي تتجلى وكأنها أنماط حلمية في حي حواس الشعر:

(أي برّ يحتسي الشاعر في كأس الخطايا

كي يرى إظفرها الأحمر في ظهر اليباس

كيف يا صفصافة البحر نزلت

سهلنا أسود من عينيك

أبكي حين أستسلم لليل الطريق

شعرك الأقصر من عمري

هبوبات حريق ورحيق)

يبدو المقطع السابق وكأنه بانوراما صورية أو لوحة درامية يكون اللون مسرحاً والإيقاع شخصاً أو العكس بانسجام فريد يعبر بنا حدود الصورة الشعرية إلى حديقة جمالية أخرى لا يمكن الإمساك بها كلياً بل جزئياً عبر البحث عن مفاتيح سرادقها السرية من جهة ومرونة التعامل مع اللامعقول في العلائق التي تنطوي عليها الرمزية والتي تحمل أجواء الحكايا السحرية من جهة أخرى تلك الطقوسية التي تسجع ميتافيزيق الروح وأسطرة تخيلاتها العاطفية الممتدة إلى أقصى شرف الروح:

(ماله الحب ومالي

أنا مالي

أستمد الضوء من ليل البتائل

هكذا

أملك عشرين سماءً

هكذا

أكتب آلاف الرسائل

هكذا

أربط نفسي

بحصان ينقل الموتى

ولا أجرؤ أن أجرح نايي

بصفير الموت في حقل الجدائل)

هكذا تقيم قصائد (صباح الجنة مساء الحب) حديقة رمزها الشعرية وإن يكن سياقنا السابق غير كاف لاستبصار متعة بنائها وأنساق أزاهيرها وشجيراتها لأننا وقفنا قرب السياج مدهشين من ألق انوجادها إنها تجربة شعرية عالية القامة جسداً وروحاً مهما جهدنا لطمرها ستأسف يوماً على ما طمرناه وربما هي تلك سنتنا الخاصة في التعامل مع قضايانا الحيوية، ذلك كلام محمول على شتى الاحتمالات وما هو موضوعي أن تقرأ هذه التجربة بلا نظارات نرجسية

خالد زغريت

❑

متابعات... متابعات... متابعات

Gld t LZFl+nc'ZiFl-Zi

"yNdi YzHi oDZ"

في مجموعته الشعرية الأولى "نبوءة الثلج والنيل" التي صدرت مؤخراً عن دار الذاكرة بحمص وتقع في 109 صفحات من القطع الصغير يحاول الشاعر طالب عبد الرحمن همّاش خلق خصوصية لتجربته الإبداعية من خلال تركيزه على تقنية الرؤيا الشعرية التي تتسم بالتحليق في أجواء الشفافية الغائبة، والغوص في عوالم زاخرة بالأماني والأحلام الرومانسية، والتي تختلط في بعض الأحيان بصور مادية فيها نوع من الجوع إلى الرغبة المحسوسة التي تشكل جزءاً من مفقودات الشاعر الكثيرة.

إن قصائد هذه المجموعة تعتمد نظام "التفعيلة" مع اجتهادات وتنويعات إيقاعية طفيفة، ويجمع بينها خيط خفي يجعل منها معزوفات جميلة متفرعة من لحن أصيل متجذر في أعماق الشاعر.

هذا الخيط هو الرؤيا الشعرية، فالشعر والرؤيا صنوان، أو كما يقول الناقد حنا عبود، لا شعر بلا رؤيا، ومع ذلك فإن شعراء كثيرين يولدون ولكن

بلا رؤيا فيموتون وهم أحياء.
وفي مجموعة "لبوءة الثلج والنيل" تترسخ الرؤيا الشعرية من خلال عدة تقنيات وظّفها الشاعر هي:

1- كثرة الجمل الإنشائية:

ولاسيما الاستفهام، والنهي، كما يعتمد على جمل أو عبارات توليدية استنادية، تُمكّنه من ترسيخ رؤيا القصيدة الطويلة، وإيجاد نافذة واسعة لتقويم المعنى العام للسرد الشعري.

/كلّ نهرٍ/ لا يمرُّ بزيتونتي
ليس نهرَ وضوء
وأيّة قبرّة لا تطيرُ على القمح
ليستْ نبية مُزني/ ص 14

2- الصورة الشعرية العامة (المركّبة):

ضمن هذا المعنى يستخدم الشاعر صوراً شعرية شاملة وعامّة تكتمل بأجزائها ضمن سياق عام، وبهذا الشكل تكون الجمل الشعرية خالية في حدّ ذاتها من الإدهاش والتأثير، ولكنّ تراصفها ضمن هندسة الرؤيا العامة للنص، هو الذي يعطي الصورة الشعرية في النهاية الحالة التأثيرية المتكاملة.

/موجة من ثُغاء البراعم باللازورد
تتمتم بينَ شفاهي رائحةَ النرجس الغضّ
مثلَ شراعٍ يلُوح لنا،
حتى لتغدو الطفولة مهداً،
وتغدو البسيطة أمّاً، ويغدو المدى شاطئاً للصلاة/ ص 22

إنّ اللوحة الشعرية هذه فسيفسائية متركّبة من أجزاء هي جُمَلٌ ذات وقعٍ عاديٍّ ومألوف بمفردها، لكنها بتكاتفها مع شقيقاتها تكوّن الدلالة الصّورية العامة المؤثرة.

3- ظاهرة الصوفية:

من مرتكزات قصيدة الرؤيا اللغة الصوفية التي تعبق بها نصوص هذه المجموعة، حيث تنتفي الحواجز والحدود بين الأشياء، ويتمازج الخلق كلّه، حتى تصبح روح الشاعر طيفاً لعجينة تتشكّل باستمرار في شتى الصور؛ يقول:

/أنا جَسَدُ الأرض مرتعشاً
يتأهّبُ قبل الربيع،
تطيّر العصافيرُ من أغنياتي
مناديل رائعة للغياب/ص 28

وتتوتّر اللغة أكثر فأكثر وتزداد الشفافية تصاعداً، حتى يندمج الشاعر كلّياً في مفرداته:

/هذي صلاة التصوّف،
يا أمّ غنّيّ على المهد
كي يهدأ الكونُ في قَفْرِ جمجمتي/ ص 97

4- التكثيف والتركيز:

وهي من ضرورات اتساق الرؤيا الشعرية، وتعشّقها في صلب النصوص، فالشرود مادة شديدة التركيز، والحضور كذلك يدفع الشاعر إلى مركز الدوامة الرؤيوية.
إن هذا الإيجاز والاقتصاد في استغلال الكلام، يجعل من الرؤيا مادة قابلة للانتشار والاتساع مع كل قراءة جديدة:

/هذي ذِراعُ الصيف تحتضنُ السماء كطفلةٍ
جفّ النداءُ، وغيّرتْ أسماءها تلك العيونُ،
أكلّما جفّتْ بساقيتي سماءٌ
صحْتُ: يا بردى دمي؟/ص 37

وهكذا تتحرك الرؤيا، وتزخر بالتبدلات الدلالية التي تجعل النص شديد الإيحاء:

/أكلّما قطفْتُ عنقوداً لها
فرطتْ نجومٌ من يدي
وتجمّعتْ في عنقها ترتاحُ من فرط التعبْ/ص 39

5- ظاهرة الصوت أو الصوتية:

وهذه ظاهرة تلفتُ الانتباه في قصائد هذه المجموعة،
حيث ينبعث كطرف مراقب يتدخل بين حين وآخر
في جدول القصيدة فيزيده تدفقاً
إنّ هذا الصوت يتسم بالجماعية، وبلا مرئية مُطْلَقِيه:
أو شممنا في الربيع روائح طفلٍ يتوسّل

يواصلُ أول أوراق الزيتون بكينا
"لم تَسْقُطْ من عينِكَ دمعةٌ"/ص 42

هذا الصوت الخارجي يتداخل ويمتزج مع الصوات الجوّاني ويعطيان معاً الفضاء الرؤيوي الذي يتسع وتتعدد دلالاته ولعلّ الصوت كظاهرة رؤيوية يبرز أكثر ما يبرز في قصيدة "الشاعر والمدينة" وهي مسرحية شعرية قصيرة تقدّم لحال شاعر هذا العصر بأحلامه وانكساراته.

6- توظيف الحوار

وهو عنصرٌ مهم في حقل الرؤيا الشعرية، والحوار في نصوص هذه المجموعة حوارٌ هادف، يعبّيء الكون كلّه، ويشركه في لحمة القصيدة:

/رَحَلَ الشاعر يبحثُ عن معناهُ
يختارُ صليبَهُ
قال الليلُ: لقد ماتْ
قال البحرُ: يعودُ على مَوْجِهْ
قال الفجرُ سيولدُ كلَّ صباح
هوجُرْحٌ يعشقُ سكين (الحياة)/ص 108

7- الشفافية والطول النسبي للنصوص:

ترقُّ اللغةُ في نصوص هذه المجموعة حتى لتكاد تسيل كالماء العذب مما يغري القارىء في ولوج عوالم القصائد ويؤثر في وجدانه.

/وأغفو غريباً بلا قَمَرٍ ضمَّ طفلاً إلى صدره
في الهزيع
ونام ليسمعَ صوتَ المطر/ص 101

وإن تمكّن الشاعر من فكرته جَعَلهُ يطيل نصوصه، لكن دون شعور بالثقل والثرثرة، فطول النصوص مكّن الشاعر من إشباع فكرته وهندسة لغته أكثر.

8- إعادة التراث وتحديثه:

ويستلهم الشاعر في سياق الرؤيا الشعرية الماضي والتراث، فيجعلهما أقرب إلى نبض عالم اليوم كما فعل في قصيدة "قيس على دروب النخيل" والتي تعد من إشراقات هذه المجموعة ويحاكي فيها الشاعر قيس بن الملوح، متخذاً الحلم بداية

//الحلمَ على قلبي، هديلٌ في عيوني،
والسماء بلا رهام// ص 23

وقيس هو ذاته الشاعر في انفعالاته، وهذياناته وهواجسه هو شاعر هذا العصر القلق.

أما ليلى فهي الحُلم اللازوردي، وهي الخبز الشهي الذي يطعم الأوجاع من ثدي الغمام، وهي الصُبح النديّ الذي يأتي بعد ليل طويل.

/ورأيتُ أقمار السماءِ بلا قِرى
والنرجسَ الكسلانُ يقطرُ عطره
مثل انكسار الليل في صوت حزين/ص 56

إنّ مجموعة "أنبوءة الثلج والليل" تقدّم لنا شاعراً غارقاً في عوالم الرؤيا مبللاً بمياه الحزن والغياب، شاعراً بلا رتوش، كما يقولها في مجموعته:

لا شيء بقلبي الآن سوى
امرأةٍ تفقد رغبتها بالحزن/ص 41

د. أديب حسن محمد

□□□